



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Interiogramas, el erotismo a partir de la ausencia del cuerpo.”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Sara Mercedes Lazarín Mejía

Directora de la Tesis: Licenciada Corinna Rodrigo Enriquez

México, D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi mamá

A mi papá

*Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación
Tecnológica (PAPIITNO. IN 401709) de la UNAM, por la beca recibida*

Interiogramas, el erotismo desde la ausencia del cuerpo	
La ropa interior, entre lo público y lo privado, detonador de la seducción	
Agradecimientos.....	3
Índice.....	4
Introducción	5
1: El fotograma como medio de expresión en el arte.....	8
1.1: El fotograma en 1920.....	10
1.1.1: Lazlò Moholy Nagy.....	10
1.1.2: Man Ray.....	14
1.2: El fotograma despues de 1920, breve revisión de su uso en el arte.....	18
2: La ropa interior femenina.....	24
2.1: El erotismo del cuerpo velado.....	24
2.2: El objeto como provocador del deseo.....	42
3: Propuesta. Los Interiogramas.....	47
3.1: La objetividad de la fotografía, la huella.....	47
3.2: Proceso de produccion de la serie "Interiogramas".....	49
3.3: Obra	59
4: Conclusiones.....	68
5: Bibliografía	71

Introducción

La presente tesis es la recopilación de más de dos años de trabajo, es el resumen de la investigación llevada a cabo sobre el erotismo, la intimidad y sobre todo el cuerpo dentro del área de fotografía. Gran parte de éste fue surgiendo paralelo a la experimentación y no solo en fotografía, sino en otras áreas, aunque se pudo concretar más fácilmente en este medio por las posibilidades que éste me ofrecía.

La gran carga de experimentación que tiene este trabajo hizo que delimitar el tema en un principio fuera un poco complicado, ya que hablar del erotismo sería una cuestión muy amplia, y en un principio no podía más que pensar en ese argumento para mi trabajo. Con la investigación me di cuenta que sí, el erotismo es una parte importante de él, pero no es la única que lo delimita, en la obra pueden verse aspectos muy claros que conforman una parte del erotismo, como la intimidad, la provocación, el deseo, y son éstos los que me interesé en desarrollar, puesto que son estos los que le dan fuerza a la obra y llevan al espectador a pensar en el erotismo al estar frente a ella.

Dentro de esto el trabajo consta de dos grandes divisiones, la primera es la parte histórica y conceptual de la técnica, en ella se busca plantear cómo surge el uso del fotograma como medio de expresión artística, y no sólo del fotograma sino cómo la fotografía en si consigue entrar en el campo de lo subjetivo, camino que sigue hasta la actualidad. En esta parte se busca adentrar al lector en el trabajo de dos artistas; Lázlò Moholy Nagy, artista constructivista y profesor en la Bauhaus, quien por medio de una intensa investigación llega a concretar una parte de su trabajo en el fotograma; por otro lado está Man Ray, artista ligado al Dadá y al Surrealismo, quien también encuentra en la fotografía una solución a varios problemas que se plantea a lo largo de su trabajo, siendo también el fotograma una de las soluciones mas importantes a éste.

La segunda parte es la que habla del contenido, también es una compilación histórica y un poco conceptual para explicar como surge y se desarrolla la ropa interior y como esta pasa de ser

un objeto privado a uno público, cargando esta transformación a las prendas con muchos y muy diversos significados, pues su uso aunque puede parecernos muy "natural" ya que estamos acostumbrados a ella, no surge hasta mucho después de los grandes asentamientos humanos; su expansión por el mundo va ligada a las creencias y, sobre todo, a la visión que cada sociedad va generando sobre su propio cuerpo, tanto físico como social. A lo largo del texto podrán verse ejemplos muy claros de los cambios que se suscitaban en la ropa y cómo están ligados a cambios muy profundos en la ideología y en la relación que la gente tiene con su propio cuerpo.

Finalmente, la unión de estas dos partes trae como resultado la propuesta, pues en ella busco sustentar teóricamente el trabajo fotográfico realizado previamente, aquí el lector podrá ver la manera en que la huella influye en la creación de la obra tanto material como conceptualmente, pues es este concepto el que da unidad al trabajo.

El fotograma como forma de expresión en el arte.

Hablar del fotograma podría ser un tema muy amplio, pues es la primera forma de fotografía que se conoce, ya que el dibujo de la silueta de un objeto sobre una superficie sensible o *shadowgraph*¹ (sombrografía) como lo llamó W. H. F. Talbot en sus primeros experimentos, es la manera más sencilla de "dibujar con la luz". Pueden encontrarse fotogramas muy antiguos, debido a que la acción del sol y del medio ambiente son capaces de dibujar en muchas superficies aunque no estén preparadas a propósito para ello. El fotograma es por esto una parte muy importante de la fotografía pues con él se logran capturar imágenes por medio de la luz.

Fue en 1833 cuando Talbot se dio a la tarea de buscar una manera de conservar las imágenes que se producían cuando se acercaba una hoja en blanco al foco de la *camera obscura*. Después de mucha investigación encontró en una sustancia hecha a base de sal y nitrato de plata la manera



Imagen 1: Imagen Fotogénica, Rostro de Cristo sobre una hoja de roble. Anónimo.

¹ Beaumont Newhall; Historia de la fotografía Pág. 20



Imagen 2: Cianotipo. Anna Atkins.

conseguir que la imagen de una hoja quedara grabada en su papel preparado, obteniendo un fondo oscuro dónde la preparación se oxidó y tonos claros dónde la hoja la cubrió. Para Talbot esto fue un aliciente para continuar sus investigaciones, y tomó estas imágenes como negativos para hacer otras. Ya en 1835 explicó este procedimiento, para él la importancia de estas imágenes radicó en que logró fijarlas y usarlas para reproducir las hojas sin que éstas sufrieran cambios.

Tiempo después de los descubrimientos de Talbot, Anna Atkins (1853) realizó una serie de imágenes documentales que consistían en plasmar las sombras de hojas, y algunos datos sobre ellas, por medio de la cianotipia. Ella no positivó estas imágenes, simplemente las guardó como documentos de algunas especies de plantas. Aunque no fue la única persona que se interesó en este descubrimiento, se encuentran algunas imágenes de obras anónimas que contienen siluetas de hojas o algún otro elemento natural, combinadas con grabados o dibujos. Esto se conoció como "dibujo fotogénico²".

² Beaumont Newhall; Historia de la fotografía; Pág. 21

El fotograma en 1920

Siendo un tema tan amplio no hablaré del fotograma en general, pues podría remontarme muy atrás en la historia, incluso antes de la invención de la cámara fotográfica como tal. En este capítulo hablaré especialmente de la década de 1920, periodo en que se desarrollaron el constructivismo y el dadaísmo, entre otras corrientes artísticas del siglo XX. El interés particular en estas corrientes surge por dos personajes que trabajaron en ellas, Lászlò Moholy-Nagy y Man Ray, ambos destacados por el uso que dieron a la fotografía.

Lászlò Moholy- Nagy

Moholy-Nagy fue profesor en la Bauhaus, donde desarrolló gran parte de su trabajo. El mismo no se consideraba fotógrafo, sino artista, ya que planteaba que el arte no se debería dividir por las técnicas que se usan, que un artista estaría siempre en constante búsqueda de nuevas posibilidades que le ayudasen a complementar su discurso. En esta búsqueda incansable de mejorar y aclarar sus conceptos se encontró con la fotografía, con la que exploró muchas posibilidades, desde la toma convencional, la fotografía de estudio, el fotomontaje, la intervención de fotografías con otros medios y, por supuesto, el fotograma.

Las corrientes con las que trabajó principalmente, el constructivismo, el suprematismo y el neoplasticismo, buscaban encontrar nuevas formas de plantear el espacio, partiendo siempre de elementos tradicionales. En la pintura encontramos elementos muy básicos como líneas, principalmente rectas, formas geométricas como cuadrados o círculos; también el color jugó un papel importante para estas corrientes pues tenía la idea de crear imágenes que no pudieran ser distorsionadas por los significados que contuvieran, sino que su valor se encontrara en las relaciones entre las figuras y los "colores puros"³.

³ Lászlò Moholy-Nagy; La Nueva Vision; Pág. 38



Imagen 3: Navegación. L. Moholy-Nagy.



Imagen 4: Desde la torre de radio de Berlín, L. Moholy-Nagy

La búsqueda por depurar las formas y los espacios fue llevándolo de la pintura a la escultura, y a la fotografía. Para este artista la tecnología ofrecía siempre una posibilidad para mejorar, para explorar, y en la fotografía encontró tanto una forma de expresión, como una manera de cuestionar las formas establecidas del arte, ya que se consideraba que la esencia de ella estaba en el proceso de realización, piezas únicas y manufacturadas por el artista y sólo por él. Contrario a esto, las nuevas tecnologías le permitían hacer obras en donde la participación del artista disminuía hasta llevarlo a mandar a hacer piezas; de esta manera él no intervenía en la manufactura de la obra, pero sí en la concepción de la misma; la fotografía le permitía esta libertad pues todo lo que se obtenía de ella pasaba por la cámara y en los fotogramas dependía no sólo de la colocación de los objetos elegidos sino, de las características de éstos para obtener un resultado.

En este campo también exploró la "fotoplástica", la versión constructivista del fotomontaje. En él se combinaban las imágenes fotográficas pero

siempre guiadas por el dibujo, que daba línea y claridad a las imágenes superpuestas; contrario al fotomontaje, no buscaba desconcertar al espectador sino mostrar una construcción espacial diferente a la obtenida por la toma simple; esta técnica también contenía algunas anotaciones o frases que contribuyeran a la misma imagen. Para Moholy Nagy la cámara fotográfica también aportaba una visión más objetiva del mundo pero no porque captara las cosas como las vemos, sino por todo lo contrario, afirmaba que al ser un mecanismo que se basa en las leyes de la óptica no se ve influido por la perspectiva tradicional como nosotros, que siempre buscamos hacer las cosas encajar cómo creemos que deben ser sin importar como se vean en realidad.

Dentro de estas exploraciones encontró la importancia de un elemento básico para la fotografía: la luz; con ésta no solo se ve el mundo en el que vivimos, sino también es el elemento creativo principal de la fotografía en todos los sentidos, pues es la impresión de la luz en el material fotosensible lo que da la imagen que podemos después



Imagen 5: Fotoplástica, Celos, L. Moholy-Nagy.



Imagen 6: Fotoplástica, Leida y el cisne, L. Moholy-Nagy.



Imagen 7: Fotograma, L. Moholy-Nagy.

admirar. Pero para Moholy-Nagy la función de la luz va más allá de la simple creación de imágenes, “atribuye a ésta un potencial de conocimiento que hasta entonces solo se le había dado a la razón”⁴ ya que a través de ésta es que podemos deshacernos de los distractores de los objetos y quedarnos solamente con las formas que ellos crean.

En este sentido la luz se convirtió en un elemento muy importante en la obra de Moholy-Nagy, valiéndose sólo de ésta para crear sus imágenes, los fotogramas. En ellos se plasmaban las huellas de los objetos, aunque para él éstas no eran importantes como tal, sino por las formas que de ellos se obtenían. De esta manera su trabajo se reduce a formas:

*“El fotograma,
o documento
de formas,
producido por la
luz sin cámara
encierra la
naturaleza única
del proceso
fotográfico y es su
verdadera clave.*

4 László Moholy-Nagy; Fotogramas 1922-1934; Pág. 13.

Nos permite capturar la interacción de la luz sobre una hoja de papel sensible sin recurrir al uso de ningún aparato. El fotograma revela perspectiva de una morfosis, hasta ahora desconocida que se rige por leyes ópticas propias. Es el medio desmaterializado por completo que domina la nueva visión”⁵

Para este artista, tanto la pintura con aerógrafo como la fotografía, y en especial el fotograma, eran la base de la nueva visión, pues con éstos se podían reducir las formas al máximo, eliminar todo aquello que pudiera distraer al espectador de las relaciones antes mencionadas entre colores y formas básicas, pues eliminaban en gran medida la huella del artista sin que éste perdiera el control de la composición que quería lograr.

Man Ray

Man Ray, fotógrafo norteamericano, residió en París donde se relacionó con el Dadá, corriente en la que se cuestionaba la lógica y la realidad. Dentro de esta corriente Man Ray desarrolló su fotografía, experimentando mucho sobre todo en el laboratorio, aunque no sólo ahí, tanto las tomas que realizaba como las impresiones de las mismas estaban intervenidas por diferentes efectos, luces o encuadres que hacían dudar de ellas.

Inició como pintor, pero se dio cuenta que había muchas cosas que le interesaban y que no quería que fueran pintadas, también le interesaba explorar las repeticiones y aplastamientos de objetos en los espacios que trabajaba; estas preocupaciones lo llevaron a la fotografía, con ella podía reproducir exactamente el mismo objeto tantas veces quisiera dentro del mismo espacio. Al igual que Moholy-Nagy, Man Ray quería ser considerado no un fotógrafo, sino un artista, debido a que su trabajo fue resultado de su investigación que no solo abarcó la fotografía, sino que se extendió a la pintura, la escultura y el cine. En su autobiografía

⁵ Lázlo Moholy-Nagy; Del pigmento a la luz; Pág. 191.

busca resaltar éste hecho, que todo el trabajo de investigación que realizó en los años antes de llegar a París lo llevaron a ese momento y que eso no es lo único ni lo último de su trabajo; su investigación continuó varios años más.

En el caso de la fotografía, experimentó con el fotomontaje, con lo que buscaba crear "poemas visuales"⁶, al estilo dadaísta; eran una conjunción de imágenes que no tenían ninguna relación, elegidas y acomodadas al azar. Esta forma de hacer imágenes también ponía en duda la veracidad de la fotografía pues algunas eran de lo mas improbable o increíble, pero eran fotografías al fin.

*"Ante mis ojos, comenzó a formarse una imagen que no era una simple silueta de los objetos, como sucedía en la fotografía normal, sino una imagen distorsionada y refractada por el cristal más o menos en contacto con el papel"*⁷

Es así como describe Man Ray su primer fotograma. La búsqueda por sacar de lo habitual a los objetos cotidianos lo llevó a experimentar la fotografía sin cámara, de esta manera los objetos retratados se convertían en luz, y no en sombras como ocurre en la fotografía normal, todo se ve distorsionado, tiene volumen, pero también tiene un aura mágica que los sacan de la normalidad de la vida para convertirlos en objetos totalmente nuevos y desconocidos; además "que podía ser mas dadaísta, las imágenes virtualmente se hacen por si mismas"⁸.

En este caso no eran tan importantes las texturas que se perdían como las encontradas con la nueva técnica, pues al tener todo en negativo el mundo se transforma; tampoco le interesaba crear estructuras, sino composiciones poéticas que llevaran a emociones ópticas.

6 Lazlo Moholy-Nagy; Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía; Pág. 40

7 Man Ray; Autorretrato; Pág. 162

8 Francis M. Nauman; Conversion to modernism. The early work of Man Ray; Pág. 216

Es interesante la comparación entre Man Ray y Moholy-Nagy, quienes aunque usaron la misma técnica tuvieron objetivos y contenidos casi opuestos, ya que la idea de Moholy-Nagy era siempre crear estructuras básicas, le interesaba el blanco y negro pues eliminaba con esto los distractores que contenían en sí los objetos, y las imágenes que él obtenía eran siempre de estructura muy clara. En cambio Man Ray buscaba objetos que pudieran proyectar una silueta muy definida para que se entendiera a la perfección el objeto que representaba, pero visto como algo mágico, misterioso.



Imagen 8: Rayografía, Man Ray.



Imagen 9: Rayografía, Man Ray.

"(...)Si la magia de los fotogramas de un Man Ray reside en la inversión de los mundos de los objetos y las sombras, el hecho de que lo cotidiano se convierte en enigmático, la

fascinación que ejercen los fotogramas de Moholy-Nagy procede de su distanciamiento con cualquier forma conocida, evocan un mundo sin objetos y sin sombras”⁹

Casi al mismo tiempo, ambos investigaron nuevas formas de decir ideas muy diferentes, pero esta búsqueda los llevó a caminos técnicos similares, ambos encontraron la respuesta en la luz, el uso de la luz directamente sobre el papel. Esta técnica tiene muchas posibilidades, saca de contexto los objetos que se imprimen así, ya sea para crear espacios simples, basados solo en las formas básicas o para dar nueva vida a los objetos más comunes, llenándolos de misterio y fascinación.

El gran aporte común son las posibilidades que abren para la fotografía, haciéndola el medio moderno por excelencia, las características que ésta les presta los lleva a investigar y a reflexionar principalmente sobre la luz y la construcción de imágenes con la menor intervención del artista. En ambos casos es esta característica del fotograma la que llamó su atención pues afirmaban que era simplemente la luz la que estaba creando esas composiciones.

También agregaron a la fotografía la posibilidad de verla como un medio de expresión más y no solo como una copia exacta, sino que dejaron prueba de cómo dentro de este medio mecánico se podía imprimir la visión de una persona, aprovechando las cualidades que este tiene.

El fotograma después de 1920, breve revisión de su uso en el arte.

Gran parte de las herramientas de las que se valió el arte moderno surgieron a principios del siglo XX, las nuevas formas tanto en la pintura como en la escultura y, claro, en la fotografía, se desarrollaron gracias a las investigaciones que realizaron los artistas que impulsaron los diferentes "ismos". Pero todas estas formas y visiones estaban basadas a grandes rasgos en la misma idea, la exploración de las posibilidades del propio medio.

Para Moholy Nagy estas exploraciones comenzaron gracias a la invención de la fotografía, pues parecía que al ser un medio mecánico de reproducción, liberaba de esta tarea a la pintura, dándole espacio para explorarse a sí misma, encontrar sus propios lenguajes, hablar ya no de la perspectiva o la proporción en relación al modelo, sino del espacio dentro del cuadro, de los pigmentos y los materiales con los que se creaba, de la textura y de la materialidad del cuadro, entre muchas otras cosas. Pero la fotografía no había llegado a esa etapa, en ese inicio de siglo



Imagen 10: Fotograma, 111, Bally Mertre.

ya contaba con cerca de cien años de existencia y parecía que nadie se había percatado de los elementos que la formaban y de las posibilidades que estos daban.

Es por eso que después del uso que dan a la fotografía Moholy Nagy y Man Ray, entre otros artistas que la exploraron en esa época, ésta tiene un cambio de dirección muy interesante, pues se le da la posibilidad de no ser solo una copia, los artistas ponen en la mesa la oportunidad de usar los componentes de la fotografía y explorarlos por separado de la realidad, el más importante de ellos, la luz, en todas sus variantes, creando imágenes irreales.

Aunque el uso que se les dio a estas herramientas ha cambiado, pues:

“Los fotogramas abstractos de Lázlò Moholy-Nagy encajaban cuando fueron realizados en la casilla de “fotografía manipulada”; hoy en cambio nos parece el paradigma de la “fotografía directa”, la quinta esencia de la creación fotográfica más pura.”¹⁰

Esto implica no solo un avance tecnológico, como el paso de la cámara estenopeica al uso de lentes, y de este a los lentes intercambiables, sino una transformación en la visión que se tiene del mismo hecho, es un cambio social, para los artistas que siguieron lo que se lograba con los fotogramas no era manipulación de la imagen, como se consideró con las obras de Man Ray o Moholy Nagy, sino todo lo contrario. Cuando el fotograma se retoma con fuerza otra vez es para hablar de la objetividad, de la huella del objeto, de la menor manipulación posible; medio siglo después de ellos se sigue investigando la objetividad de la fotografía.

Se pueden encontrar muchos artistas que retoman esta forma de fotografía en muy diferentes situaciones, no para todos se refiere a la esencia de la fotografía, para muchos solo es una forma de creación. Esta parte se vuelve un poco complicada, no existen registros en los libros de todos los artistas que han realizado fotogramas, la mayoría realizaron algunas imágenes

10 Joan Fontcuberta ; El beso de Judas. Fotografía y Verdad; Pág. 125

para experimentar el proceso y las posibilidades, pero no continuaron con él o no es tan importante como su trabajo en otras áreas.

Otra parte importante de las ideas que se han conservado de las vanguardias de 1920, es el hecho de entender, una vez más, al artista como un personaje completo, no como un especialista en una técnica; este pensamiento abre la posibilidad a que no solo los fotógrafos usen el fotograma como una herramienta derivada de su especialidad, sino que cualquier artista pueda incursionar en este campo para aprovechar las características que este medio proporciona.

Joan Fontcuberta, fotógrafo, es uno de los más destacados en el uso de este medio, y no sólo retoma de la filosofía de Moholy Nagy el fotograma en sí, también explora profundamente las relaciones de la realidad con la fotografía, y la posibilidad que ésta ofrece para mostrar otras perspectivas del mundo. En sus diferentes trabajos de fotografía, se dedica a mostrar las opciones que ofrece tanto por su cualidades materiales, como por las cargas sociales que se le dan hasta la fecha; en su serie "*Frottogramas*"¹¹ de 1987, muestra las imágenes de objetos o personas mezcladas con las huellas que deja el frotar ese mismo objeto con el negativo aún húmedo; un ejemplo directamente de otro uso que dio al fotograma son la imágenes de zonas industriales, las cuales están sobre un fotograma de algún objeto encontrado en esa misma zona.

Cabe mencionar que, como Moholy Nagy, es uno de los artistas que se ha preocupado por dejar escritos sobre el trabajo que realiza, y no sólo de su propio trabajo sino también sobre el uso de la fotografía en el arte contemporáneo, con esto se pueden encontrar también muchas diferencias entre la visión que se tenía en 1920 sobre ésta y cómo se usa ahora. La diferencia más notable es que cuando inicia el uso del fotograma en el arte se le considera una forma de imagen manipulada, y es así como se presenta todo el tiempo como una construcción en la cual, aunque el artista no tiene mas control sobre ella que la elección del objeto que usa, no está mostrando la realidad como se entendía en esa década.

¹¹ Joan Fontcuberta ; El beso de Judas. Fotografía y Verdad; Pág. 85



Imagen 11: Fotograma, Bally-Mitre.

Con el paso del tiempo el uso que se le dio a la fotografía se amplió, y las bases que sentaron Man Ray y Moholy Nagy, entre otros artistas, al extender el campo de posibilidades de la fotografía, que se había visto limitado a la copia de la realidad, permitió que las imágenes que los siguieron no forzosamente se refieran a ese uso, sino a crear imágenes de otro tipo en las que se puede expresar más que un momento Kodak, una gran variedad de inquietudes.

Esto implica un cambio en la función social de la fotografía que, aunque todavía es utilizada como registro fiel de hechos o circunstancias, también es cuestionada, sobre todo en el momento de la toma, pues es en este momento en el que es posible eliminar o incluir elementos que refuercen o nieguen la idea que se presenta. Ejemplo claro de esto se encuentra, una vez más, en el trabajo de Fontcuberta, ya que en variadas ocasiones ha creado exposiciones partiendo de elementos falsos, como fotomontajes, donde avala hechos que nunca sucedieron.

Así la fotografía sigue teniendo un alto grado de relación con la realidad, es más, nosotros mismos seguimos fotografiando

eventos que nos son importantes, como viajes o fiestas, para recordarlos, para recordar a la gente que nos acompañó, y cuando vemos esas imágenes estamos seguros de que nos dicen la verdad de ese hecho; pero como sabemos cada vez que cambiamos la posición de la cámara, cambia el contenido de la imagen y por tanto del recuerdo. Es por estas reflexiones que el fotograma pasó de ser el máximo de la fotografía manipulada a la única forma en la que podemos estar seguros de lo que aparece en la imagen final, pues todos los objetos que se posen sobre el papel estarán registrados.

La ropa interior femenina

El erotismo del cuerpo velado

La ropa ha llevado al hombre a conquistar gran parte del planeta, muchos de los lugares que encontramos habitados hoy no podrían estarlo sin el uso de ropas adecuadas; pero su utilidad, hace mucho que no se limita a cubrirnos del clima, sino es parte de una compleja red de comunicación de la sociedad en la que vivimos. La ropa y su empleo siempre tiene una lectura al exterior, algunas veces política, ya que el tipo de ropa o los colores de la misma han sido una forma de mostrar al mundo una ideología, como la boina al estilo del "Che" Guevara durante los años 70; también puede tener un uso social como las ropas teñidas de rojo o púrpura, colores que durante mucho tiempo se reservaron para las clases privilegiadas de algunas sociedades debido a la dificultad que implicaba la obtención de estos tintes; y finalmente el religioso, el ejemplo más claro es la ropa que, hasta la fecha, portan los sacerdotes católicos para las diferentes ceremonias, cada color y cada una de las prendas hace referencia a un acontecimiento o a un periodo específico dentro de esa religión. Esto por citar los usos que más comúnmente se le dan a la ropa.

Ha sido la principal forma de protesta a lo largo del último siglo, un muy claro ejemplo son los *hippies o punks*. Estos grupos que estaban en desacuerdo con los valores de la sociedad en la que vivían lo manifestaron a través de la ropa, la forma en la que la usaban, los colores que eligieron y sus modificaciones, hablaban de cómo querían ser vistos; para los *hippies*, el pelo largo, los pantalones de mezclilla, los colores de sus playeras muchas veces pintadas a mano, hablaban del acercamiento a la naturaleza que buscaban; esto también se reflejaba en la forma de vida que profesaban pero su forma de gritarlo al mundo, la manera más sencilla y en la que mucha gente podría entender, al menos su

desacuerdo, era la ropa.

La ropa comunica pero también está estrechamente ligada a la forma en que vemos nuestro cuerpo; la sociedad impone formas de vestir, lo que dicta una idea general sobre el comportamiento público, pero la ropa que elegimos personalmente habla sobre lo que más interesa resaltar de nuestra identidad. Es claro que encontraremos variantes en la forma de vestir de una persona a otra, pero la generalidad de la vestimenta siempre estará ligada al lugar y la época que se vive, no solo por las ideas que la definen, sino también por el grado tecnológico que ésta ha adquirido, así que no podríamos encontrar, hace un par de siglos, las prendas con las formas o los colores que tienen ahora.

El inicio de la ropa se remonta a los primeros grupos humanos, aunque en los más sencillos y antiguos su uso era esencialmente funcional, como los habitantes de las zonas frías de Europa, donde su principal interés era cubrir su cuerpo del clima adverso. Dentro de estos primeros usos de la ropa encontramos dos grandes diferencias, el sistema cerrado del vestido y el sistema abierto; el primero, consiste en el uso de pantalones y calzones; éstos mantienen todo el cuerpo bien cubierto y se encuentran cerrados en la entrepierna por lo que se podían realizar actividades como caminar por mucho tiempo o correr sin que esto causara problemas; estos primeros vestidos estaban confeccionados generalmente con pieles de los animales que se encontraban en la región, de los cuales también se alimentaban.

Con el paso del tiempo y el avance de las culturas podemos encontrar usos más complejos de la ropa, especialmente en sociedades que estaban favorecidas por climas cálidos o templados, además de ser civilizaciones que dieron el paso al sedentarismo, con lo que la domesticación tanto de plantas como de animales facilitó su florecimiento. En culturas como la Egipcia o la Griega se encuentra principalmente el uso del sistema abierto, que consiste en túnicas y batas que cubren el cuerpo pero sin apretarlo, son fáciles de quitar y poner dependiendo del calor de la región o del día; en estas sociedades la ropa comenzó a tener también un uso social, se ligó a las tradiciones y a la jerarquía.

Un notorio avance de estas culturas fue la fabricación de la tela. Aunque es difícil establecer una fecha exacta de los primeros textiles, por su naturaleza orgánica los rastros que se tienen de ellos son muy vagos, las telas bordadas datadas como las más antiguas se encontraron en la tumba de *Thutmosis* en Egipto, y provienen del año 1412 a. C.; estas piezas son de lino bordado, pero se sabe que la tela de lino se fabricaba tiempo atrás pues todas las momias se envolvían con tiras de este material pero sin ningún adorno. Es muy posible que la primera incursión del hombre en los textiles fueran simplemente las redes para pescar, éstas pueden tejerse con las manos y a partir de fibras vegetales resistentes, aunque no hay datos que comprueben estas suposiciones, ya que no se sabe de ninguna red de este tipo antes de los linos egipcios.

Las fibras que se tiene claro que se domesticaron en Egipto fueron las de algodón, con las que se tejían las telas de lino. No se tienen muchos datos de los telares que se utilizaban, pero se sabe que las sargas y los razos son los



Imagen 12: El primer corset, Creta, 2000-1700 a. C.



Imagen 13: Mosaico egipcio, 1412 a. C.



Imagen 14: Sumeria, 300, a.C.

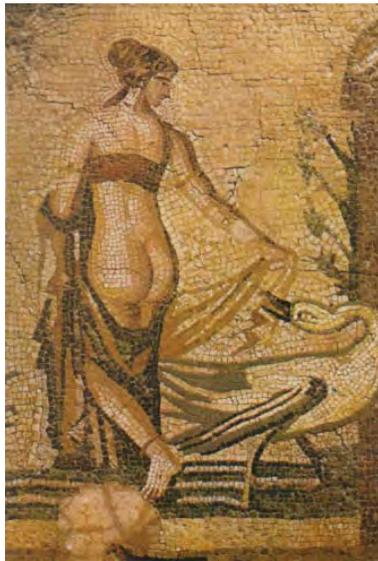


Imagen 15: Leida y el cisne, Cyprus, 300 a. C.

tejidos más comunes desde la antigüedad, diferencia que se lograba por la forma en la que se tejían los hilos, dejando una o ninguna de las vistas de la tela lisas y por lo tanto un poco más brillantes. Se sabe de los textiles egipcios arcaicos por la comparación con los tejidos de los egipcios Coctos, que pertenecen ya a la era y la fé cristiana, pero que obviamente mantienen técnicas tradicionales.

En estas civilizaciones la ropa estaba reservada a las personas con mayor rango social y usarla era la manera de comunicar dicho estatus; algunas veces también sus esclavos podían portar prendas de menor lujo, pero nadie más. Dentro de las manifestaciones más antiguas de la ropa podemos encontrar un bajo relieve en terracota de Sumeria donde se aprecia la figura de dos mujeres que portan taparrabos, en está se pueden observar los dos sistemas de vestido que durante mucho tiempo se encontrarán específicamente en la vestimenta femenina; esta imágen data de 300 a.C. aproximadamente. También está la figura de "la parisina"¹²

12 Lola Gavarrón; Piel de Ángel,
27

estatuilla realizada en 1600 a.C. aproximadamente en una isla del Mar Egeo, en la que se aprecia el uso de una prenda muy parecida al corsé, y cuya forma definiría, por siglos, la silueta femenina.

Cabe señalar que la relación que mantuvieron las culturas orientales con su cuerpo y con el erotismo, es muy diferente a la que se popularizó en occidente, pues en varias de las religiones orientales este tema era parte de la vida religiosa, aunque también tenía algunas restricciones como la frecuencia con la que convenía tener relaciones sexuales y con quién. Prueba de esta apertura son los libros dedicados por completo al erotismo, en donde se encuentran desde consejos de seducción, hasta las mejores posiciones para alcanzar el mayor placer, visiones que relacionan la actividad sexual con la religión, y con el conocimiento del propio ser.

En las regiones que abarcaron los imperios romano y griego encontramos que se extiende el uso del vestido, aunque de formas variadas; las costumbres de la sociedad son muy claras, se encuentran jerarquías bien divididas, y las clases sociales se diferencian por el tipo de ropa que usan. En esta etapa encontramos algunas de las primeras acepciones del erotismo, por ejemplo, para algunos pensadores griegos la erótica estaba concebida como “el arte reflexionado del amor (...) y la justa media entre quien corteja y el que es cortejado²”. Pero también comienzan a aparecer ideas como en el pedagogo de Alejandría que “asocian la actividad sexual con el mal, la regla de una monogamia procreadora, la condena de las relaciones entre personas del mismo sexo y la exaltación de la continencia³”. Con él se ve cómo se relacionan algunas ideas de la antigüedad con las ideas que posteriormente tomará el cristianismo.

Si bien podemos encontrar la visión del cuerpo como algo inferior al alma desde Platón, no fue sino hasta que el cristianismo se impuso como religión oficial, que se buscó el sometimiento del cuerpo tanto en la doctrina como en la relación que se tenía con

Historias de la Ropa Interior Femenina; Pág.

² Michel Foucault; La Historia de la Sexualidad tomo 2, El Uso de los Placeres; Pág. 204

³ Ídem; Pág. 17

él mismo en la vida cotidiana. Podríamos decir que hasta aquí la ropa ha tenido una evolución junto con la humanidad, entre más compleja la sociedad más compleja la indumentaria, y con muchos más significados; la ropa es parte de la comunicación, es una herramienta más en la conquista del mundo, y como herramienta nos hace diferentes de los animales, nos obliga a tener otras costumbres y a relacionarnos de manera más consciente con el cuerpo del que nos volvemos propietarios.

Pero podríamos empezar de nuevo a contar la historia del erotismo y la ropa, esta vez desde el mito Judeo-Cristiano, en el que la ropa no se inventó por la necesidad de protegerse del clima, ni su evolución está ligada al avance de la sociedad, en esta historia la principal protagonista es la vergüenza.

“El momento en que Adán y Eva cedieron a la tentación y sintieron vergüenza de sus cuerpos, viéndose obligados a recurrir a la hoja de parra para cubrirlos, señala el nacimiento de la ropa para cubrir la natural desnudez humana”⁴

Pero este no es solo el nacimiento de la ropa, para la fé cristiana, el mito inicia con cubrir de la vergüenza de ser miradas partes que, a los ojos de Dios son ofensivas, son feas, son prosaicas; pero sale de “la sexualidad sin vergüenza a la sexualidad avergonzada, de la cual se derivó el erotismo⁵”, que es principalmente una función cerebral, pero que implica todo lo que rodea al cerebro, es decir el cuerpo. Así yo tomo el erotismo como la relación mental que hacemos con objetos, lugares, situaciones o hasta actitudes que nos dan o nos han dado alguna clase de placer, lo que hace de esta función algo totalmente subjetivo, ya que cada persona relaciona el placer con cosas totalmente diferentes; creo que todo puede ser erótico, siempre que exista una persona que así lo sienta. Por este motivo es un buen momento para aclarar que aunque creo que todo lo anterior puede ser erotismo, en este trabajo sólo abordaré la relación que éste tiene con la

4 Erotismo en el cine. Tomo 1, los cuerpos; año 1983, Pág. 294

5 Bataille, Georges; Felicidad, Erotismo y literatura, ensayos 1944 -1961; año 2001, Pág. 340

ropa y en especial con la ropa interior, aunque esta relación contextualizada en la sociedad en la que habito me remite principalmente a la visión cristiana tanto del cuerpo como de la ropa.

Así dentro de esta visión, la ropa busca la separación entre lo animal y lo humano, el cuerpo desnudo siempre habla de la sexualidad desenfrenada, de lo caótico y del pecado; la civilización ha estado siempre invadida de un amor-odio al cuerpo, es parte de la identidad y también objeto de burla. Es fácil encontrar la analogía entre el cuerpo social y el cuerpo biológico, al restringir al segundo se favorece a la comunidad, cuando el cuerpo biológico de cada uno se somete a las costumbres o las leyes, el cuerpo social será más ordenado.

Ya "lospensadores grecorromanos vieron en él (el erotismo) nada menos que la amenaza del regreso a la animalidad"⁶ aunque en estas culturas no estaba del todo prohibido, pues se entendía que podía amenazar algunas de las formas de convivencia

⁶ Francisco Gonzáles Crussí ; Sobre la naturaleza de las cosas eróticas; Pág. 204



Imagen 16: Adán y Eva, Lucas Cranach, 1526.



Imagen 17: Ilustración para Decameron de Boccaccio, siglo XIV



Imagen 18: Les tres riches heures, Duc de Berry, siglo XV.

civilizada y por lo tanto tenía que ser restringido y regulado de diversas maneras; pero también se concebía a la sexualidad como necesaria, es la única manera en que la humanidad se salva de la muerte.

Cuando el cristianismo se extiende por Europa, se impone la visión del cuerpo que éste maneja, como un lastre para el alma, y la gente conquistada es obligada a vestir con las ropas largas que cubren todo lo que se muestra a la mirada de los demás, y la propia. Es durante la Edad Media que, aunque estaban del todo prohibidos los placeres carnales, se tomaban medidas para que la humanidad no desapareciera; una de ellas, los camisones con agujero estratégico, que buscaban facilitar la tarea de la reproducción sexual sin que se cometieran más pecados juntos: así los esposos no veían ningún cuerpo desnudo. Muchas veces estos camisones estaban bordados con frases como *"porque dios así lo quiso o así lo quiere dios"*⁷.

La ropa que encontramos en esta etapa en general es muy similar entre hombres y mujeres y, ya que la mayor parte de la población eran

⁷ Lola Gavarrón ; Op. Cit., Pág. 58

campesinos, no existen grandes diferencias; la única prenda que se utilizaba como prenda íntima y no todos los días, eran los camisones antes mencionados.

Pero con las cruzadas y el encuentro de occidente con el mundo árabe, las cosas toman un nuevo giro:

“Nuestro ardiente árabe no ansiará otra cosa que encontrar una mujer digna de ser velada con sutiles arabescos (...) para tener el inmenso e íntimo placer de presenciar su paulatino desvelamiento⁸”

Este encuentro muestra otra cara de la vida a los guerreros europeos, se encuentran con palacios de complejas decoraciones, tapetes y, sobre todo telas preciosas, muchas de ellas más ligeras que las conocidas por ellos y elaborados bordados. Después de este encuentro, el comercio se encarga de llevar estas telas finas a manos de los terratenientes y los reyes europeos con lo que la vestimenta comienza a cambiar.

Tapar para descubrir, velar el cuerpo para hacerlo más lejano y más atractivo, esa es una de las funciones de la ropa interior, no queremos ser vistos *como Dios nos trajo al mundo*. Esta se convierte en la línea a seguir durante el Renacimiento. Cuando regresa el interés por las ropas lujosas, se empiezan a agregar capas y capas de tela, aunque los calzones aún se limitan al uso masculino; la iglesia castigaba a toda mujer que pretendiera llevar calzones, una de las razones por las que se le juzgó a Juana de Arco fue por usar esta prenda. Las mujeres tenían que usar además de los vestidos, un camisón debajo, y en este momento comienza el uso de las medias, los encajes y los bordados.

Con el tiempo y el uso de los zapatos altos, comenzó a verse la necesidad de usar algo que cubriera las partes íntimas de las mujeres, ya que constantemente caían al bajar de sus carros o al

⁸ Ídem. Pág. 51

caminar en empedrados, y todo lo que sus faldas cubrían quedaba expuesto; muchas de estas caídas, protagonizadas por gente de la alta sociedad, sirvieron de ilustración a las cajitas de cerillos durante mucho tiempo. Además de los desplomes, la entrada del siglo de las luces y las revoluciones burguesas hicieron más evidente la necesidad de cubrir con algo más la intimidad de las mujeres; por ejemplo, en Francia durante la Revolución, las violaciones se incrementaron y las mujeres temían salir a la calle solo usando sus faldas ya que era muy fácil que abusaran de ellas en esta forma.

Fue durante este periodo de revueltas que la iglesia por fin aprobó el uso de los calzones en las mujeres. Una historia cuenta cómo una monja orienta a una mujer en el uso de los calzones después de que sufre una caída y comenta que ella los lleva pues *"debe cubrir el defecto que tiene en su culo"*⁹. Por otro lado, la Enciclopedia explica que las mujeres deben llevar calzones en invierno para evitar las infecciones y que lo mismo sucede en el verano ya que montan a caballo.

Cuando las mujeres comenzaron a usar los calzones estaban confeccionados con telas como el algodón y el lino, siendo en esta etapa aún prendas funcionales; pero llegó el momento en que las telas cambiaron, la seda comenzó a ser la materia prima para la confección de estas ropas y se agregaron bordos en hilos finos, como oro y plata, aunque la pregunta aquí es ¿para qué se usarían telas tan finas, y poco cómodas, para prendas que se llevan debajo de la ropa y que, supuestamente, nadie debe ver? Con este cambio de telas se muestra que la ropa interior no era tan privada como se quería hacer creer, es más, hasta podía tener un uso social. Estas prendas fueron tan valiosas que los hombres tenían que declarar en sus impuestos los calzones que tenían sus mujeres, pues eran parte de los valores materiales; otras veces los calzones se heredaban puesto que eran muy valiosos como para desecharlos.

De esta forma vemos cómo con el paso del tiempo la ropa interior se convierte en objeto de culto, cualquier cosa que se encontrara debajo de la falda podía despertar el deseo en

9 Lola Gavarrón; Op. Cit. ; Pág. 106

un hombre, y las mujeres lo sabían. Durante el siglo XVIII, las medias anudadas con coquetos listones que combinaran con el vestido y las cintas del corsé se mantenían siempre ocultas a la vista de las personas en la vida pública, pero listas para ser admiradas por los amantes ocasionales; la vida privada parece siempre invisible pero, al igual que la ropa interior, lo único que se consigue con estas prohibiciones es hacer de lo que se vela algo más atractivo.

Cada uno de estos elementos que se fueron agregando a la vestimenta femenina cumplía con la función de esconder o resaltar algo; por ejemplo, en España, durante mucho tiempo fue popular una prenda llamada *guarda infante* que, como su nombre lo indica, funcionaba en muchas ocasiones para hacer menos notorios los embarazos no planeados, pero también como la doctrina católica era muy importante, los corsés no destacaban el pecho de las mujeres, sino al contrario, lo comprimían. Caso contrario en Francia, donde las enfermedades y la escasez de alimento hacían



Imagen 19: Toilet, François Bouchert, 1742.

que la mortalidad infantil fuera muy alta, las prendas femeninas realzaban el busto y los escotes eran más profundos, como una forma de procurar la continuidad de la especie.

Así, la ropa interior femenina llegó a ser muy compleja, muchas de las prendas eran más parecidas a instrumentos de tortura que a lo que hoy conocemos. Ya para el siglo XIX, la mujer contaba con un sin fin de prendas de vestir, al parecer el cuerpo femenino nunca ha estado más cubierto que entre 1830 y 1914, ya que debajo de los elegantes vestidos siempre se encontraba una camisa larga seguida de un calzón y de unas medias, cada capa hacia del desnudarla una tarea titánica. Durante esta época, para vestirse las mujeres necesitaban cerca de dos horas y ayuda de cámara, y no se diga para desvestirse; por esto cada una de las prendas que se encontraba debajo de los faldones incitaba más y más al deseo, así que poder ver los tobillos de una dama (claro, cubiertos por las medias) en un lugar público, era casi sublime.

Pero esto no evitaba que muchas personas aún sintieran que todos los actos relacionados con lo carnal eran malos. Durante el siglo XIX todavía se encuentran muchos textos que describen las enfermedades producidas en los individuos por la realización de actos sexuales fuera de las reglas; en estos textos se describen síntomas que padecían las personas que no seguían éstas, y éstos iban desde la pérdida de color en la piel, desgaste y falta de energía hasta, en algunos textos, la muerte.

También la ciencia tuvo su parte en los avances en el modo de ver el cuerpo, pues descubrió que la falta de higiene en la que vivían las personas no favorecía para nada la salud, así que los médicos comenzaron a recomendar baños completos, limpiar el cuerpo a conciencia, y eso implicaba tocarlo, verlo. Es por esto que:

“la iglesia desconfía de la obsesión por la limpieza. El descubrimiento del propio cuerpo puede incitar a tocamientos sospechosos o suscitar el deseo de conocer el cuerpo del otro”¹⁰

Pero después de ese incremento en la cantidad de ropa, el mundo sufrió un gran cambio. Con la primera guerra mundial, los hombres pasaron de sus casas, las ciudades o el campo, al frente de batalla, en donde lo que menos importaba era la apariencia, la guerra se alargaba y no había quién pudiera cumplir con las labores de producción de materias primas, entonces las mujeres entraron en el juego. Después de esto nada sería otra vez igual, la incursión en el campo laboral obligó a dejar en casa los armatostes que sostenían los enormes vestidos; los corsés que modelaban de manera impresionante la figura, no permitían libertad de movimiento para el trabajo en las fábricas, así que fueron relegados a ocasiones especiales. Pero no fue solo el cambio de ropa lo que trajo consigo la guerra, a partir de este momento las mujeres ya no convivieron con su cuerpo igual.

El quitarse de encima toda esta carga, descubrir que podían hacer mucho más que dar a luz, entrar en el campo de los hombres, a las fábricas, a realizar todas aquellas



Imagen 20: Edyth Sylphe, actriz, debe su nombre al corse que uso en sus presentaciones, Fotografía, 1900



Imagen 21: Postal, 1920.

actividades *para las que no estaban hechas*, hicieron a la mujer desear más; entonces la ropa antigua estorbaba, quería conocer y dar a conocer un cuerpo modelado por ella, y al mismo tiempo demostrar que estaba en igual nivel que los hombres a los que cubría. Esto lo refleja claramente la moda de los años 20, en donde la ropa buscaba una imagen andrógina, entre lo femenino y lo masculino, el pelo a lo *garçon*, corto pero suelto, como hacía mucho tiempo que no se veía, una vez más la ropa hablando por las mujeres liberadas, las telas sueltas escondían las curvas antes destacadas por el corsé. Algunas de ellas hasta se atrevieron a usar pantalones, como la muy famosa Coco Chanel, quien buscando que las mujeres obtuvieran mayor libertad, se dedicó a diseñar la ropa de la nueva mujer libre.

Mucha de la ropa que conocemos ahora apareció por primera vez en este periodo. La mayoría de la ropa interior que usamos hoy en día, las pantaletas, los ligeros, los brasieres, son resultado de esta revolución; también lo fue la falda que

comenzó a escalar las piernas femeninas, primero sobre el tobillo, luego debajo de la rodilla y en los 60 llegó a lo más alto con la minifalda. Pero antes de la mini, existen algunas cosas que permitieron su estruendoso arribo; por ejemplo, con los carteles que encontramos ya por la década de los 40 y la segunda guerra, la imagen de las mujeres con poca ropa se populariza, no se encuentran desnudas, pero muestran mucho más las piernas y los escotes son más pronunciados; éstas, claro está, no eran las mujeres que andaban por la calle, pero sí aparecían en los anuncios, en tarjetas que los soldados llevaron consigo, siendo ésta la entrada de las chicas *pin-up*.

Esta es la historia reciente de la ropa, en donde se encuentran los cambios más radicales, ya no son sólo las telas, los colores, las formas, lo que se modifica, sino toda la visión del vestido cambia, pues tiene un pequeño retorno a la funcionalidad...

“Al vestirel cuerpo se elimina la identificación universal del género representado y se añade un carácter único . . . Desaparece el cuerpo y aparece la persona”¹¹”

Con esta búsqueda de individualidad reflejada en la ropa, avanza el siglo XX, los colores vivos se apoderan de ella, las formas geométricas, luego el desacato, las minifaldas, los pantalones de mezclilla, la ropa como símbolo de protesta, de inconformidad. Las mujeres usan pantalones, las prendas reservadas exclusivamente para los hombres, aunque medio siglo antes Chanel lo había intentado, no fue hasta entonces que su ideal se logró.

Aquí convendría empezar a hablar de cómo el erotismo juega su papel en la vida actual, pues mucho de lo que hoy vivimos tiene que ver con la última mitad del siglo pasado.

En los movimientos liberadores, la sexualidad era una de las armas más poderosas, principalmente en los movimientos de los años 60 y 70, como la liberación femenina o el movimiento *hippie*, ya que ambos buscaban la transgresión de reglas que eran para ellos obsoletas, pero muchas de éstas tenían que ver con la

¹¹ Juan Carlos Pérez Gauli ; El Cuerpo en Venta. Relación entre arte y publicidad;



Imagen 22: Bety Grable, una de las primeras chicas pin-up, 1942.



Imagen 23: Muestra de lencería, 1970.

restricción del cuerpo como sujeto de placer, pues para los *hippies* las relaciones sexuales debían ser abiertas para todo el mundo, el *amor libre* sin restricciones, sin matrimonio, sin más compromiso que el placer que pudieran darse las personas involucradas en ese momento; y para las mujeres de los setentas había algo de esto en su movimiento puesto que para ellas el cuerpo había estado siempre oculto bajo capas de ropa y la posibilidad de satisfacción sexual estaba reservada para los hombres, así que ellas buscan no solo liberar su cuerpo físicamente sino liberar su sexualidad. La transgresión, entendida desde el punto de vista de Bataille, busca cambiar las normas sociales, volver a la naturaleza, pero sin suprimir del todo la tradición, es por esto que en muchos de los movimientos liberadores se incluye el erotismo como parte importante, pues en él se funde la naturaleza animal del hombre con la espiritualidad y la racionalidad de la sociedad en la que vive.

En contra parte, la última mitad del siglo se ha dedicado a hacer del erotismo un elemento más de la publicidad,

haciendo que se incluya en nuestra vida diaria sin pena ni gloria. Últimamente nos hemos acostumbrado a ver en cada página de revista cuerpos desnudos, o lo mas desnudos que la censura permita, a ver mujeres en diminutos bikinis sin preguntarnos qué encontraremos debajo, todo está dado, a veces pareciera que el erotismo ya no tiene nada más que desvelar.

Aunque, la ropa que usamos siempre estará ahí para hacer del cuerpo desnudo algo cada vez más lejano, velar la vergüenza que sentimos, hacer nuestra apariencia más interesante, para enfatizar la atracción prohibida de estas partes íntimas, secretas, para velar y dejar entre ver creando siluetas que siempre serán atractivas, para unos o para otros el cuerpo nunca debe verse del todo desnudo; por más libertad y apertura que se tenga en la sociedad, siguen existiendo partes del cuerpo difíciles de tratar en público y, mas aún, de mostrar. Pero es claro que esta prohibición tiene su sentido, pues "*sería complicado conjuntar las actitudes que exige la vida pública con las que se dan durante la actividad sexual*"¹², las costumbres tienen su razón de ser, y aunque tratemos de transgredirlas, no eliminamos del todo su forma.

La ropa y el erotismo nacen de la misma forma, de la vergüenza, para cubrir las partes animales de la vida del hombre, que no se limitan a los genitales sino a todo lo que nos recuerda que somos mortales, con la introducción de experiencias que, suponemos, no sufren los animales mientras realizan su actividad sexual, buscamos hacer de cada una de nuestras actividades un rito, algo único e inigualable, le imprimimos una actitud diferente a cada actividad; el erotismo no es solo olfatearnos, es mirarnos, es insinuarnos, disfrazarnos de lo que creemos que el otro desea para atraerlo y obtener lo que nosotros deseamos. El erotismo tiene lugar en la mente, se nutre de las fantasías, de la imaginación, de lo que no podemos ver ni conocer directamente, pero también de "*la animalidad carnal que es elemento básico del erotismo, hasta el punto que el término <animalidad> todavía se le asocia popularmente a la transgresión de lo prohibido*"¹³.

12 Ídem. Pág. 380

13 Ídem. Pág. 350

Cada una de las capas que agregamos a nuestro vestido hablan de lo que somos, pero también sirven de velo para nuestro cuerpo a los ojos de quien nos mira desde fuera:

“El velo (...) oculta a medias, contiene su propia negación: Revela. El velo devuelve al cuerpo al anonimato primigenio de la textura: al cubrirlo descubre lo evidente: las ondulaciones y sinuosidades de los senos, la cintura, las caderas y los muslos. El velo descubre una ausencia, la de la identidad del sujeto, de modo que este queda al descubierto como objeto puro”¹⁴

El objeto como provocador del deseo.

El deseo está siempre relacionado con el placer, pero no forzosamente con cuerpos, y no siempre con el de las relaciones sexuales. Fue Sartre quien dijo que seguramente por un error de perspectivas los hombres tienden a confundir el deseo del coito con el deseo sexual. Si el erotismo es una función mental, el deseo también lo es, puede provocarse con solo imaginar, con recordar, con una forma que sea semejante, con una textura que nos agrade. No importa que sea, el deseo puede presentarse en el lugar más inesperado; y si pensamos en la ropa, es más sencillo aun, y si encima es interior, el deseo se despierta con solo recordarla.

Pero el deseo no puede existir sin la privación del objeto deseado, que claro fue conocido antes, fue sentido, probado, saboreado u observado y que nos causó alguna sensación agradable; no podemos desear algo que no conocemos pero tampoco podemos desear algo que ya tenemos, el deseo es la sensación de recordar o imaginar algo que nos gusta y que quisiéramos tener en ese

¹⁴ Mauricio Molina ; El cuerpo y sus dobles; La certeza vulnerable. Cuerpo y Fotografía en el siglo XXI; Pág. 205

mismo momento, es por eso que creo que la ropa juega un papel importante dentro de éste, pero desde muchos aspectos diferentes, pues puede ser que solo ver una prenda específica, nos remita al deseo, nos hace recordar o pensar en momentos vividos que deseamos, pero también porque priva de la vista partes del cuerpo que nos agradan, que nos dan placer; o en otros casos porque simula, hace que la persona con la que convivimos todos los días se convierta en el hombre o la mujer que deseamos en nuestras fantasías mas privadas.

Cuando el deseo se da entre dos personas podríamos hablar de la seducción, en donde una parte es seductora mientras la otra es seducida, pero esta parte que pareciera pasiva no lo es tanto pues tuvo que llamar la atención del seductor en alguna forma, despertar su interés, su deseo para que éste comience el juego en el que ambos entran después de notarse y hacerse notar, en el que los sentidos y las actitudes son lo mas importante pues es en éste momento que podemos convertirnos en "objeto de



Imagen 24: Bellezas encadenadas, postal, 1895.



Imagen 25: Fantasía en uniforme o "Naughty nurse", en Lui (play boy francesa) 1990.

deseo" para esa otra persona que nos mira.

Así el deseo no solo se da entre personas y objetos, o entre personas y personas, las personas pueden convertirse fácilmente en objetos del deseo de alguien, no solo por ser el objetivo de éste sino porque muchas veces lo que se desea de una persona es mas parecido a lo que se desea de un objeto que a lo que una persona real puede ofrecer.

*"El antifaz hace lo mismo que las medias, los brasieres y los liqueros: cubre y descubre, insinúa, pero sobre todo modifica, desrealiza a la persona para convertirla en objeto"*¹⁵

De esta forma una vez que la persona se convierte en un objeto es deseada como tal, como parte de las fantasías y de los deseos de otro, y todos somos susceptibles de ser objetos de deseo, tanto hombres como mujeres, pero generalmente somos las mujeres las que tenemos el poder de despertar el deseo en los hombres ya que "se ofrecen como objetos al deseo agresivo de los hombres"¹⁶, aunque cabe señalar que la mayoría de las ocasiones nos ofrecen, pues la publicidad se ha encargado de relacionar cualquier objeto de consumo masculino con el deseo sexual por las mujeres. Pero el deseo no responde a ninguna lógica, a ninguna razón clara, cada vez que encontramos algo que lo despierta en nosotros nos parece único, aunque está lleno de todo lo conocido previamente, de todo lo que vivimos, sufrimos o disfrutamos, el deseo se compone de lo mismo que cada una de las personas que lo sienten.

El deseo nos mueve, ya que no solo existe el deseo sexual, el deseo se encuentra en todo lo que hacemos, deseamos un mejor trabajo, un mejor auto, una casa, ropa, zapatos, y todo lo que se nos ocurra que no tenemos y podríamos tener, es lo que nos hace esforzarnos, trabajar, cambiar. También funciona así el deseo sexual, nos motiva a ser o a dejar ser, a cubrir o a destapar algo, a velar nuestro cuerpo para hacerlo más atractivo

15 David Pérez; La Certeza Vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI; Pág. 205

16 George Bataille; El Erotismo.

para quien queremos que nos note. Estas actitudes no siempre tienen un destinatario específico, muchas veces solo queremos que nos noten, no importa mucho quién.

Siempre muy ligada al deseo se encuentra la mirada, pues es a través de ésta que conocemos la mayoría de las cosas que nos interesan. Es claro que vivimos en una sociedad principalmente visual, todo lo que nos rodea apela a esta función, es por esto que todos hemos sido en algún momento *vouyeristas*, siempre estamos viendo cosas que provocan o despiertan el deseo por una persona o por un objeto, pero este deseo no es solo por el objeto en sí, ya que mucho de lo que deseamos es lo que nosotros mismos vaciamos en esa imagen o secuencia.

“Comerse con los ojos el cuerpo de otro, ser comido por la mirada del otro” ¹⁷ el deseo obliga a mirar, el deseo no puede quitar la vista una vez que ha encontrado un objeto que personifica sus necesidades en ese momento, pero esa relación que se desarrolla no es mas que las dos partes del mismo deseo, el de ver y ser visto, el de llamar la atención, de despertar ese deseo que sentimos en alguien más, tanto el que mira como el que es observado buscan contagiar deseo.

¹⁷ Croci/ Vitale; Los cuerpos dóciles; Pág. 128

Propuesta: Los Interiogramas.

La objetividad de la fotografía: La huella.

De lo real no tenemos más noticia que su huella

Joan Fontcuberta¹

La fotografía ha servido tanto para dar fe de la veracidad de un hecho como para distorsionarlo. Es bien sabido que la toma de una imagen depende en gran medida de la visión de quien la realiza, que el hecho más desagradable, como un montón de basura, puede convertirse en la imagen más armónica y atractiva siempre que se tenga la intención de hacerlo. La fotografía ha estado tradicionalmente ligada a la verdad; la ciencia se vale de ella para mostrar con "objetividad" los acontecimientos propios de su estudio; el periódico y las revistas se valen de la imagen fotográfica para dar pruebas de lo sucedido.

Sería inútil discutir la veracidad de muchas imágenes, ya que las historias y las visiones son personales, el simple hecho de elegir un encuadre, un momento y no otro, hablan de la persona que hace la toma más que del momento en sí; mas existe una forma en la que la fotografía podría ser totalmente objetiva, sin dejar lugar a dudas sobre lo que presenta, el momento en el que el objeto en si se posa sobre la superficie emulsionada y deja una huella. Siendo ésta lo único que nos queda de la realidad, ya que al posar el objeto real, éste nos permite rastrearlo, tratamos de entenderlo, pero "la huella reduce la realidad a un dato"² convirtiéndose en un documento, que muchas veces ni siquiera habla de la realidad que nosotros conocemos.

Nunca al ver una imagen somos objetivos, pues no importa qué sea lo que se nos presenta, nosotros siempre vertimos algo de

¹ Joan Fontcuberta; Zonas de Penumbra.

² Ídem

nosotros mismos en la interpretación que hacemos; la fotografía nos da la libertad de vaciar nuestras impresiones, deseos, anhelos y hasta miedos en una imagen que relacionamos directamente con la realidad que nos rodea, por eso la imagen fotográfica está también cargada del espectador.

Muchas veces parece que la representación de algo significa mucho más que el objeto en sí, y esto es más notorio aún en la representación del cuerpo humano; éste siempre toma significados diferentes dependiendo de dónde se coloque, de quién lo mire. A pesar de contar con los mismos elementos todo el tiempo, el cuerpo representado siempre habla más que el cuerpo en vivo, que un cuerpo en la calle, pues el cuerpo que vemos a diario no puede contener más que una sola presencia, a veces conocida, otras no, pero el cuerpo que se ve en una imagen se transforma en ambiguo, lleno de significados que pueden recaer en el aún sin que el autor lo sepa.

Todas estas relaciones ocurren cuando el cuerpo es fotografiado, ya que cuando se retrata a alguien no se está hablando de esa persona, sino de lo que se cree de esa persona, de ese objeto. La fotografía nos habla de los deseos, de lo que esperamos de algo; cada vez que cambiamos el enfoque, que decidimos una iluminación y no otra, un momento, un tono, una pose, estamos deteniendo el tiempo en el instante que la persona o el objeto cumple con nuestros deseos. Así, el deseo del que hablé antes, se liga con la imagen fotográfica, no importa cómo se realice ésta, el deseo es el mismo.

De esta forma, autor y espectador se relacionan en una imagen, pues ambos vierten en ella sus deseos. No importa si lo que se observa es un cuerpo desnudo o una prenda íntima, ambos se transforman en objetos en los que se conjuntan los deseos de quien mira; claro que nunca son los mismos, los deseos que cada uno pone en las imágenes son totalmente personales, pero se encuentran unidos por la idea de que se trata del mismo objeto o de la misma persona.

Es por esto que, aunque los fotogramas deberían ser objetivos no lo son, el realizador no puede controlar las evocaciones que la imagen traerá a quien mira, éste solo puede presentar o

representar algo pero nunca se está seguro de que el mensaje que se intenta enviar se lea como se planeó. En el caso específico del fotograma muchas veces ocurre una situación contraria a la que se planea, las huellas que dejan los objetos en el papel parecen menos relacionadas con la realidad que una fotografía del mismo objeto.

Producción de la serie Interiogamas.

Antes de entrar, me parece importante hablar del trabajo previo. Aunque esta investigación está dedicada a la serie Interiogamas únicamente, los conceptos que en ella manejo los comencé a trabajar algún tiempo antes. En un principio las fotografías que realizaba eran autorretratos, mucho más claramente que los Interiogamas, en ellos comenzó a inquietarme la idea del cuerpo, la forma en que lo exploré fue a partir del mío, siempre haciendo tomas de partes que muchas veces no eran reconocibles.

Esta búsqueda se fue aclarando cuando comencé a ver el trabajo en conjunto, a todas las unía la iluminación suave, bastante cálida, el cuerpo y, por supuesto, la fragmentación. En ninguna de las fotografías se ve un cuerpo completo, ni acompañado, es solo mi cuerpo y algunas prendas. Para mí fue interesante mirarme a través de la cámara, pues me daba la posibilidad de alejarme de mí misma, era casi como retratar a otra persona, pude comenzar a mostrar partes de mi cuerpo que siempre estaban cubiertas, y al mismo tiempo, comencé a mostrar la ropa interior.

Cabe mencionar que todas las imágenes de este periodo las realizaba dentro de mi casa, es más dentro de mi cuarto, muchas veces aparece mi cama o la ropa que había dejado alrededor. Fue aquí donde comencé a explorar lo que para mí se engloba en la intimidad, las cosas que me rodean, que son cotidianas, lo que forma parte de mí, que es la base de los deseos y, hasta de los sueños, pero que es tan común que olvidamos que está ahí. Mi casa, mi cama, mi armario, mi peinador, mis espejos, mis

zapatos, mi ropa, mis cobijas,
todo lo que me contiene, todo
lo que refleja de algún modo
qué soy, qué quiero ser.

Sin que fuera mi idea original,
me di cuenta que muchas de
estas imágenes se tornaban
eróticas, que el presentarme
semidesnuda, en una cama,
con una iluminación calida,
con contrastes muy suaves,
en composiciones con muchas
curvas, remitía a imágenes
eróticas, nunca explícitas
pero que sí daban pie a la
sensualidad. En ese momento
también comprendí que eso
es parte de mi, que no puedo
hacer autorretratos que no
tengan una carga erótica
porque mi propia personalidad
tiende a este gusto por los
placeres, no solo sexuales,
sino placeres sensuales, la
comida, los postres, el tacto
de las telas, las texturas, me
provocan, me gusta sentir las.

Dentro de esta exploración
de mi propio cuerpo y
personalidad, vistos desde
el objetivo de la cámara,
me intrigó la idea del otro,
cómo podemos ser siempre
otros, entendido como ese
ser desconocido, que intriga,
que sorprende, pero sin
el cual no existiríamos. La



Sin Título, 2005



Sin Título, 2005

otredad implica el saberse acompañado, todo lo que creemos que somos está en función del otro, yo puedo decir que soy bajita de estatura, pues en mi familia todos son más altos que yo; puedo saber que mi cabello es claro, ya que el de mi hermana es más oscuro. Conocemos el mundo a través de los otros, pero más importante aun, nos conocemos a nosotros mismos por los otros.

Bajo esta premisa me encontré el espejo, el espejo me convertía a mi misma en ese otro que observa, pero quería resaltar esta complejidad, en la que no es claro dónde comienzo yo y dónde la otra. Es por esto que las imágenes se llenaron de piernas y pies, 2, 3, 4 ... todos los que pudiera captar con la cámara mientras detenía un gran espejo sobre mi cama, la intención era mostrar lo "real" y lo "reflejado" dentro de la misma imagen.

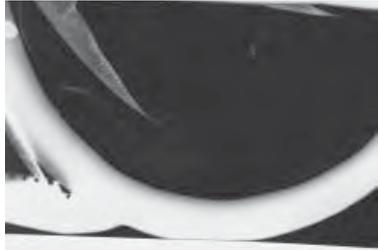
Aquí el deseo jugaba ya un papel, al verme en el espejo me preguntaba cuáles formas eran atractivas para mi, qué de mi propio cuerpo me gustaba y qué no, qué quería mostrar y para qué... Estos



Sin Título, 2005



Sin Título, 2005



Fotograma: prueba con una prenda mojada. 2006



Fotograma: prueba de fotograma. 2006

cuestionamientos me llevaron a pensar en la ropa, y en especial en la ropa interior, ¿por qué no mostraba casi nunca lo que estaba debajo de ella? Fue así como comenzó la exploración y el trabajo de los Interiogamas.

El fotograma me abrió la posibilidad de explorar el deseo, el cuerpo, la ropa, todo lo que para mí se ligaba con el erotismo y la intimidad, pues se desligaba de la realidad de la forma, dejando huellas de cosas que nunca sucedieron, de historias que podrían ser. Si bien mi interés principal estaba en el cuerpo, me parece que el cuerpo desnudo no es reflejo fiel de lo que es, puesto que quien mira vierte en él todas sus ideas, deseos e incluso prejuicios. Por esto decidí eliminar el cuerpo de las imágenes en la búsqueda de hablar de la esencia del mismo.

Y tratándose de una técnica un tanto azarosa muchas veces yo misma me sorprendía del resultado que obtenía, pues al hacer los fotogramas existen muchas variantes que no se pueden controlar, como la refracción que darán las gotas de agua en la ropa, o

las marcas y gotas que fijador que no noté que cayeron en algún lado; pero este "azar" también agregó elementos al trabajo, todos estos líquidos regados por las imágenes remiten al cuerpo, al sudor, la saliva, los fluidos que conforman la mayor parte de nuestro organismo y que son parte de la intimidad, son elementos que solo podemos ver cuando estamos solos.

Una de las preguntas que quedaron del trabajo anterior fue ¿qué se esconde bajo la ropa interior, que yo misma no me atrevía a mostrar? Con el trabajo de los Interiogramas descubrí que las prendas íntimas cubren eso, la intimidad, pero también le dan forma, esconden muchos de los deseos y sentimientos que nos dan forma como personas, pero modelan lo que queremos que los que nos rodean sepan.

Así la ropa en general y en especial la ropa interior, crean un diálogo con el exterior, con los que nos rodean, con nosotros mismos mirándonos en el espejo. Creo que la elección principal de los elementos se basó en lo que pude observar de mi misma cuando mire mi ropa, qué era lo que quería comunicar, qué diferencia hace el usar una prenda, unos zapatos, un pantalón o un vestido...

Por otro lado, en mi trabajo la técnica ha jugado un papel fundamental. Las primeras imágenes realizadas fueron hechas en papel de resina; en principio, utilicé ropa interior de algodón, como corpiños, tangas y pantaletas, que eran la ropa que yo usaba comúnmente, mi ropa interior de todos los días, que claro dejó de serlo cuando entró en mi estuche de trabajo, pero siempre fue ropa cotidiana, que no era especialmente bella, sexy, sensual o erótica, era la ropa que me hacía sentir cómoda.

Para mi, la importancia de la ropa interior en mi trabajo radica en que, al ser la última capa antes de la desnudez total, su aparición implica un momento íntimo, personal, hasta erótico, en la mayoría de los casos, pues deja ver a la persona aún, no es un cuerpo desnudo, es alguien. El cuerpo se encuentra fragmentado, existen las partes que se pueden ver y las que no, las que se pueden mostrar bajo la ropa y las que no se pueden ver ni cuando se está solo. Entonces en la ropa se muestran los fragmentos que conforman al cuerpo.



Fotograma hecho con maquillaje líquido, 2006.



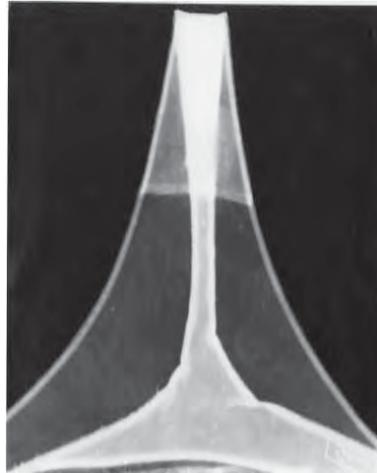
Me pareció muy llamativo que la ropa interior pesa mucho más algunas veces que el desnudo en sí; por ejemplo, en la escuela de artes, estamos acostumbrados a ver modelos desnudos casi a diario, nadie se impacta o emociona especialmente cuando en su clase de dibujo aparece un hombre o una mujer desnuda, pero cada salón de dibujo cuenta con un pequeño cuarto al fondo, donde ese hombre o esa mujer, puede despojarse de sus prendas, fuera del alcance de los ojos del grupo, para convertirse en "el modelo", elimina su personalidad en secreto, en la intimidad y sale convertido en un lienzo en blanco, donde solo importa la forma.

Como lo he mencionado, parte de la búsqueda fue también técnica. En este sentido experimenté principalmente con el papel fotográfico en blanco y negro, usando diferentes sustancias, tanto químicos propios del papel, como otros que tenían relación con el significado de las obras. Más adelante comencé a trabajar en papel de color, logrando en éstas imágenes y calidades que, aunque distaban un poco

de lo que tenía en blanco y negro, reforzaban las ideas que contenían las primeras imágenes sobre la intimidad y el deseo. El proceso de realización, en especial de los primeros fotogramas estaba lleno de satisfacciones pues cada nuevo material daba posibilidades nuevas, no importando que el resultado de la primera imagen no fuera tan bueno eso me decía que se podía o no hacer con ese material en especial.

Para todas estas primeras imágenes busqué tener un fondo totalmente negro, pues pensaba que me ayudaría a destacar los detalles de la ropa, así que las pruebas que realizaba para decidir el tiempo eran básicamente hasta encontrar el negro en el papel y no tomaba mucho en cuenta la tela. Después de un tiempo me di cuenta que esta técnica no funcionaba del todo pues algunas veces no obtenía suficiente detalle en la prenda, solamente se marcaban los bordes de la ropa, los resortes, los tirantes o las costuras gruesas.

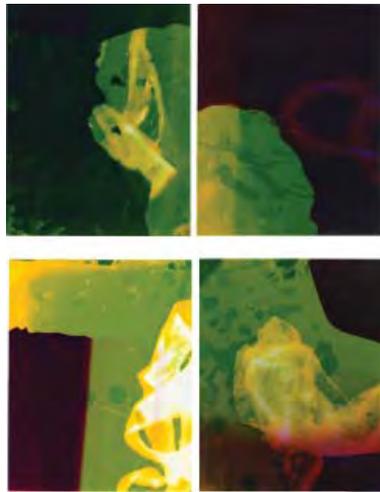
Aunque éstas reforzaban la idea de la radiografía, ya que las presenté en cajas de luz,



Fotograma en papel de fibra, 2006.



Prueba para fotograma a color, 2007.



Prueba para fotograma a color en secciones, 2007.

esto ayudó mucho a que se notaran algunos dobleces de la tela, pero no eran tan ricos en textura como lo serían más adelante, para estas prendas el tiempo de exposición era 15 segundos aproximadamente ya que estaban totalmente secas y esta tela es un poco gruesa en relación a otras con las que también se confecciona ropa interior; también se encontraban presionadas por un vidrio contra el papel, por lo que los resultados eran duros, las prendas se veían suspendidas fijamente al papel.

Después, en la búsqueda de mayor textura y detalle de la tela, la ropa fue previamente mojada; entonces, la luz pasaba con mayor facilidad sobre la tela y se obtenían más detalles de ésta. Al mismo tiempo, el papel de resina permitió reproducir no sólo la textura de la tela, sino del agua que quedaba sin absorber por el papel, lo que empezó a dar la idea de que las prendas estaban sumergidas en agua o flotando; pues hacían las imágenes más suaves, para realzar este efecto decidí eliminar el uso del vidrio sobre la ropa.

Después de un año de trabajo en blanco y negro, comencé a realizar las imágenes en color. En un principio continué con las técnicas que había usado antes, como remojar la ropa en fijador y hacer sombras del cuerpo, pero muchas veces el fijador no funcionaba como esperaba, puesto que en estas imágenes el tono casi blanco que quedaba no funcionaba tan bien como en blanco y negro; entonces comencé a hacer dobles exposiciones, con lo que ya no quedaba ninguna parte blanca y podían controlarse los colores que se obtenían en una parte y en la que se exponía.

En este caso lo que generalmente era azaroso era el fondo, la zona en la que se juntaban los dos colores. Durante la experimentación comencé el trabajo en hojas de 8X10 pulgadas haciendo varios intentos por obtener los resultados que tenía en blanco y negro, pues seguía tratando el tema de la fragmentación del cuerpo de la misma forma. Hubo algunas ocasiones en que logré los resultados que buscaba, pero cuando intentaba introducir la silueta del cuerpo en éste se complicaba mucho y era difícil controlar las composiciones finales, incluso me costaba trabajo que la luz cubriera el total de las hojas en todas las exposiciones que realizaba, por lo que las imágenes no me convencían.

En las primeras imágenes no podía controlar mucho los colores que obtenía en las exposiciones, pues no solo dependía de la luz de la ampliadora sino del color de los objetos que colocara sobre el papel, pero cuando comencé a tener más control sobre éstos observé que los que favorecían al trabajo eran los colores cálidos, debido a que con estos podía reforzar la idea del deseo, estos tonos cálidos hacían que la imagen fuera mas envolvente, creaban una atmosfera más favorable a las intenciones del trabajo.

Otras veces los acompañé de fondos más oscuros que la imagen principal, sentí que esto también ayudaba a la idea de la intimidad pues una vez más las imágenes que resaltaban eran las de la tela. La experimentación en cuanto a tonos y gamas de colores fue muy amplia, obtuve imágenes que van de los azules y blancos hasta los negros, rojos, amarillos, ocre, pero principalmente morados, rojos y violetas con verdes o amarillos; estos colores cálidos me parecieron los más adecuados al trabajo pues el contraste entre los colores permite ver los detalles de la tela al mismo tiempo

que generaba una atmósfera cálida en todas las imágenes.

En cuanto a las de fondo negro, son pocas porque para lograr el fondo casi negro la exposición era muy larga lo que provocaba que la imagen en general se oscurecía mucho pero conservaba detalle de la tela, me pareció que estas imágenes funcionan como las primeras que presenté de blanco y negro, montadas sobre una caja de luz, pues los colores que se obtienen con la exposición larga se vuelven muy intensos cuando se ven así, aunado a que las telas que usé para estas imágenes son muy gruesas.

Ya con las dobles exposiciones comencé a investigar la solarización en color, lo que no hice en blanco y negro. Con esta técnica las imágenes se fundían completamente, el cuerpo y la ropa ya no se encontraban del todo separados, y se veía mucha más textura que en las primeras, apareciendo las manchas de las manos y resaltándose las formas de la tela; además, los objetos se integraban de manera muy interesante pues la línea de color que se formaba alrededor de ellos ayudaba a la unidad de la imagen ya que aunque no sean del mismo color al final, las líneas que los delimitan y que enmarcan todos los detalles, sí lo son.

Cuando decidí introducir más elementos a las imágenes coloqué collares de distintos materiales junto con la ropa, cristales, plásticos, hilos, y varios más que encontré en mi casa. Todos los elementos que estaba utilizando funcionaban para modelar y adornar el cuerpo femenino (ninguno de ellos se presenta constantemente en los hombres). Tanto las medias, las tangas, los collares, los aretes largos, las pulseras, los brasieres, comencé a presentarlos como parte de una cultura, se pueden ver como elementos que para mí representaban fielmente la idea de "lo femenino".

Me parece interesante que conforme el trabajo fue avanzando, y las ideas sobre su contenido crecían, los elementos que figuraban en él se alejaban de mi armario, ya no usaba solo ropa mía, sino comencé a comprarla con fines específicos, pero siempre pensado en materiales que para mi fueran cotidianos, la ropa de los mercados, de los puestos de segunda, los collares de afuera del metro, los que hacía mi abuelita como terapia ocupacional. Estos nuevos elementos ya tenían una función clara, hablar de

la intimidad, de lo cotidiano, del momento erótico en el que se desprende la ropa y quedamos expuestos; pero sobre todo de lo que para mi enmarca la feminidad en el ambiente que me rodea.

También usé para estos trabajos algunos cosméticos, como sombras en polvo para ojos, maquillaje líquido, gel para el cabello, labial, brillo para labios, entre otros, pero estos no tenían tan buen resultado, solo obtenía manchas grises, o en otros casos ningún registro de ellos como en las sombras para ojos, ya que el polvo era tan fino que no dejaba huella de su presencia.

Otras veces experimenté con crema corporal, obteniendo el mismo resultado que con el maquillaje, una capa gris que no dejaba ver del todo los otros elementos que colocaba. Una vez más estos elementos procedían de los cajones de mi peinador, donde se ocultaban siempre, no eran parte de mi rutina diaria pero sí de mi idea de lo femenino.

Luego, regresé al cuerpo, que era uno de los principales motivos de la obra, el cuerpo fragmentado. Así se agregaron manos, pies o perfiles; en éstos el cuerpo se ve como sombras, no tiene volumen ni textura, sólo un tono diferente al del fondo pero con esto es suficiente para que se note. De esta forma la ropa quedaba siempre en primer plano, pues era el tono más claro y lo que contenía la mayor cantidad de textura.

Así la ropa es la que expresa, la que dice que existe una persona más allá de la silueta, la ropa, los collares, o incluso los colores, tienen una presencia más intensa que el cuerpo. Este se encuentra solo insinuado, sugerido, pero ésta cualidad lo vuelve mucho más deseable, se esconde y también apunta a que se ha despojado de la ropa que lo cubre.

La fragmentación de las imágenes refleja la sensación de mi propio cuerpo, al cubrirlo, modelarlo, ajustarlo, se ocultan muchos de los deseos y anhelos, de los sentimientos, de las ideas, esto hace que la vida esté hecha de fragmentos, a veces podemos ser unos, luego otros, pero solo en la intimidad, esos momentos donde nos encontramos solos y rodeados de nosotros mismos estamos completos, pero siempre a partir de los pedazos que obtenemos de

quien mira; en ese momento completamos el diálogo, decidimos que sí y que no queremos ser y podemos serlo.

Una parte fundamental al principio del trabajo, fue que toda la ropa utilizada hasta ese momento había sido usada por mí, que la intimidad de la que hablaba era la mía; ésta fue la exploración del lugar donde puede aflorar el deseo, sentir placer, no hablando solo de lo sexual sino de todo lo que no se comparte, lo que reservo para mí. Es por esto que el cuerpo está fragmentado con la ropa que, cubriendo algunas partes que no son propias para mostrar en público, cubre también las emociones o las sensaciones que no son aptas para la vida social.

En esta exploración por mi intimidad me encontré que no soy la única que para quién la ropa interior es parte del cuerpo, me parece que estas sensaciones íntimas, como el deseo y el placer, son parte de todos. Por eso las imágenes impactan, porque invitan a pensar en ese lado, en el poder que puede ejercer o ayuda a adquirir, el cambiar de calzones, o aún más sencillo, el mirar diferente los calzones que se portan, esos que salieron del uso diario de mi guardarropa, para posarse sobre el papel y convertirse en el registro del deseo que ocultan, del poder que puede ejercerse por conocer el propio cuerpo.

Finalmente el trabajo, en principio con mi ropa interior, me llevo a explorar y a buscar en mercados, en la calle, en las revistas, la ropa que no está hecha específicamente para ser “erótica” y “provocadora”, sino la que se usa diariamente, la que es principalmente cómoda o funcional, y a buscar en ella la otra cara, ésta que sólo se muestra cuando se tiene la intención, cuando se porta sobre un cuerpo conocido, en el se puede sentir comodidad, y por lo tanto sobre el que se tiene el control.

La ropa interior es el límite entre lo público y lo privado, es la última frontera entre el exterior y el cuerpo que la porta; pero no es esto lo que la convierte en deseable, es la situación, es la persona, es la seguridad que aporta y lo que esconde detrás lo que la convierte, para mí, en la forma de explorar esos fragmentos que mantenemos ocultos a la luz pública.

Así comprobé que el erotismo y la sensualidad, tanto como el deseo

son sensaciones, que pueden desatarse con un sin fin de objetos, lo único que necesitan es la disposición y la comodidad para sentirlos. La sensualidad se refiere a los sentidos, a la percepción sensorial que tenemos de las cosas, los colores, las texturas, las formas, incluso los olores; estos elementos generalmente se leen de forma similar, aunque la reacción que se tenga ante ellos sea diversa.

El erotismo y la intimidad están fuertemente ligados. Si el erotismo es una percepción, un proceso personal, pero su base es lo que conforma la intimidad, lo que es cotidiano, todo eso en donde nos vemos reflejados, entonces yo puedo afirmar que mi obra es erótica, ya que en ella leo elementos que para mí son deseables, pero de la misma forma puede no ser erótica para otros, pues su intimidad, su persona, está conformada de otra manera, sus deseos son diferentes.

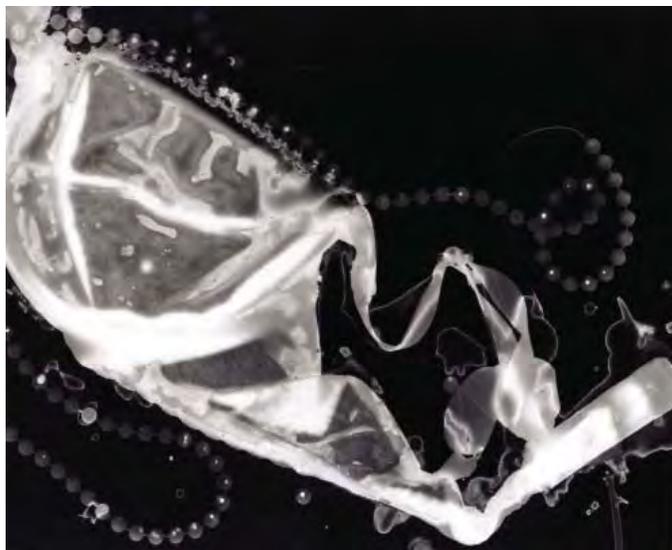
Interiogramas, es la forma en que resumo la idea de que las imágenes que se presentan son radiografías de algunas de las cosas que pasan por debajo de la ropa, más allá del cuerpo físico que cubren, también cubren los miedos y nos dejan ser y sentirnos poderosas. Estas imágenes se transforman en huellas de la intimidad, de lo que se siente cuando nos dejamos llevar por el deseo, cuando dejamos de pensar en lo que no nos gusta y nos enfocamos en insinuar lo que nos parece atractivo; no solo hablan de la intimidad de una casa o una habitación, también exploran el interior de las prendas intimidad que, aunque las usemos a diario, pueden ser mucho más eróticas de lo que nos imaginamos.

Para mí, estas imágenes transmiten esa sensación de sutil poder, esconden, velan, sugieren, y al mismo tiempo muestran lo suficiente como para despertar el deseo de quien mira, al igual que la ropa interior femenina, pues tiene la capacidad de provocar tanto a quien la usa como a quien la observa; es fácil despertar el deseo con las prendas diseñadas para eso, pero también se esconde en la ropa de algodón que usamos todos los días, la única diferencia es la actitud que tomamos frente a ellas.

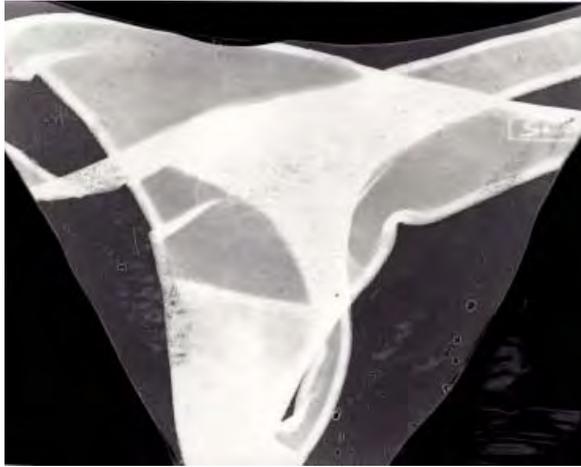
Obra



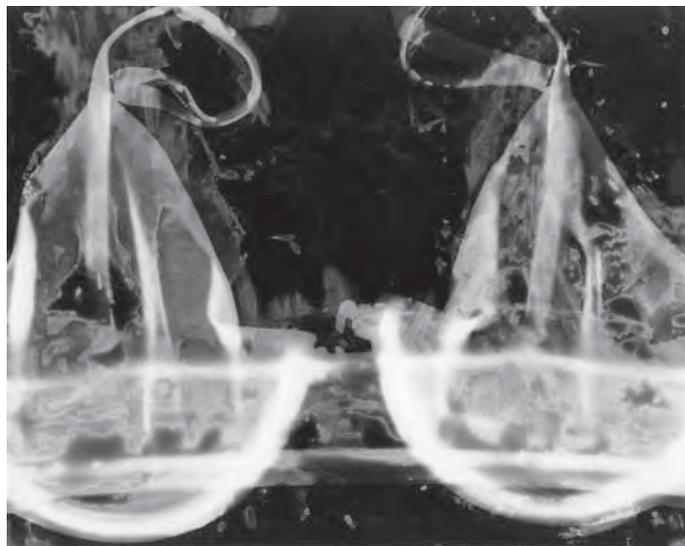
Interiograma, 2006



Interiograma, A medias, 2006

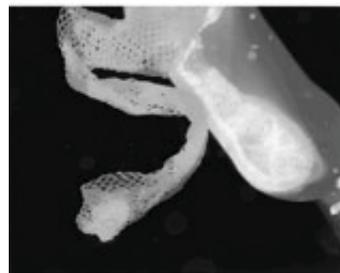
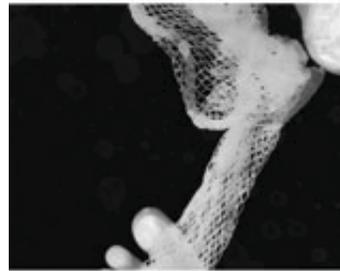
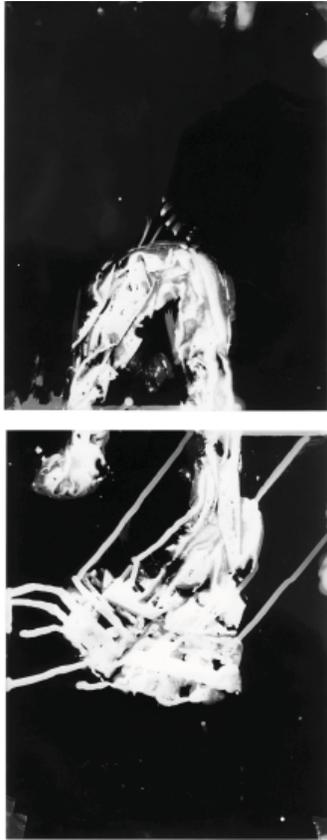


Interiograma, 2006



Interiograma, 2006

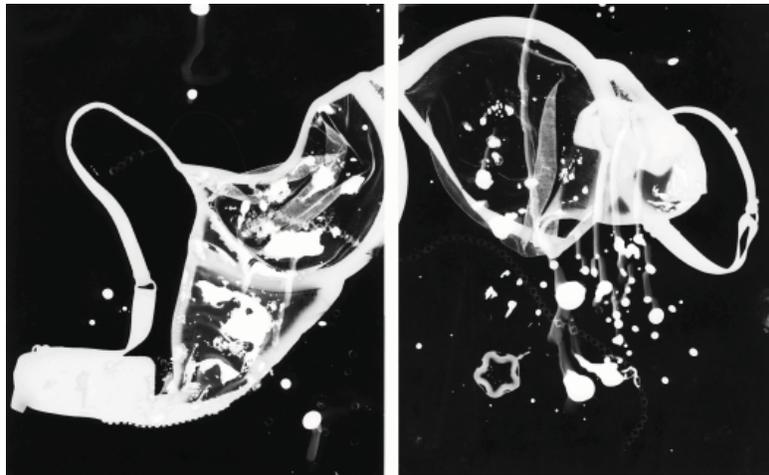
Interiograma, 2006.



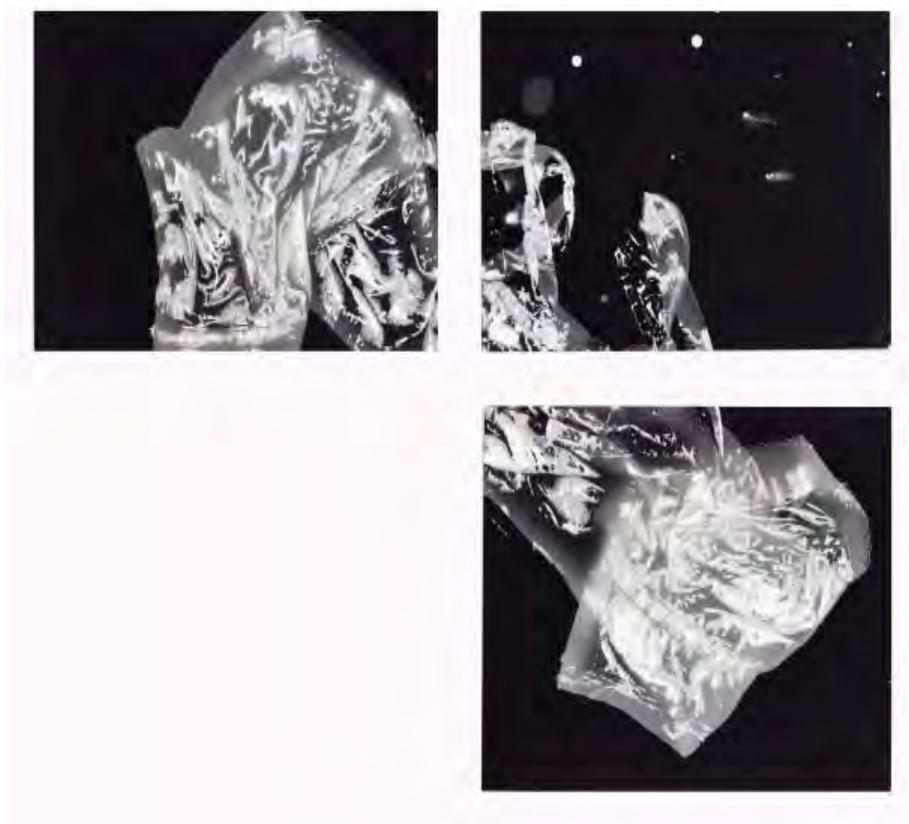
Interiograma, ay güera, 2006.



Interiograma, 2006.



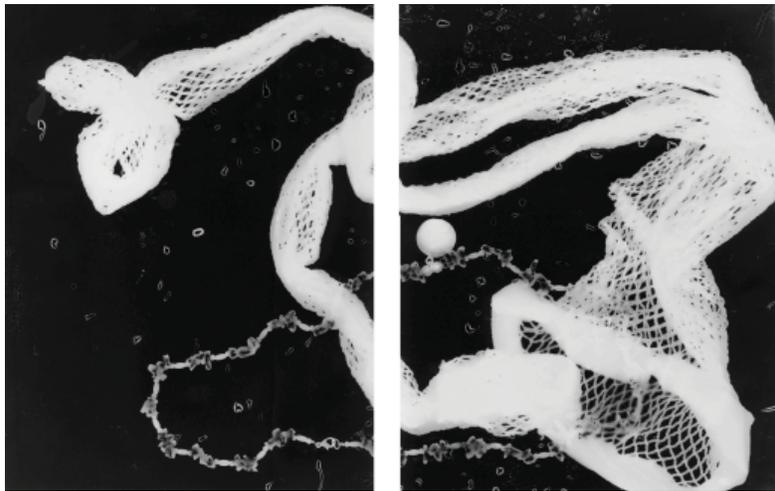
Interiograma, 2006.



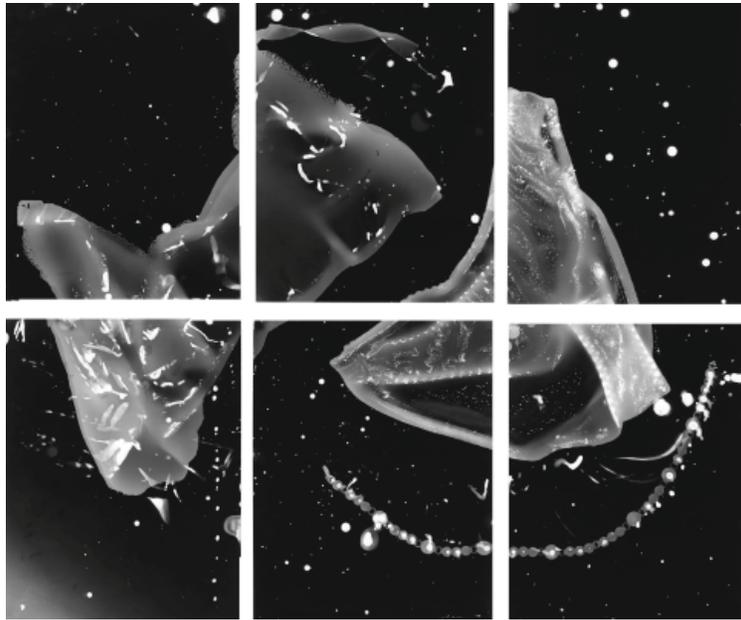
Interiograma, 2006



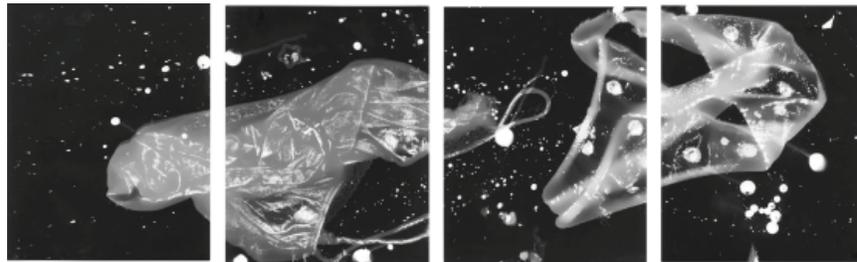
Interiograma, 2006



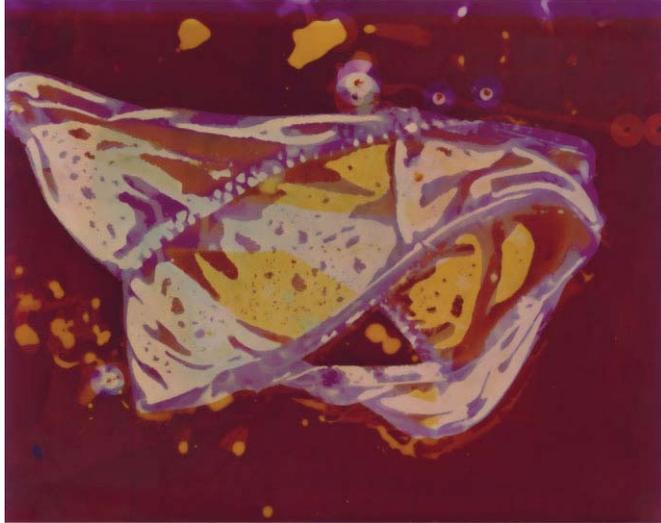
Interiograma, 2006



Interiograma, 2006



Interiograma, 2006



Interiograma XXX, 2007



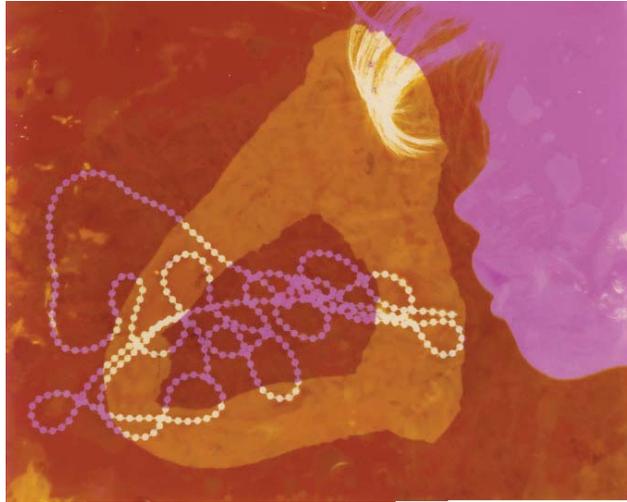
Interiograma XXX, 2007



Interiograma XXX, 2007



Interiograma XXX, 2007



Interiograma XXX, 2007



Interiograma XXX, 2007

Conclusiones

Esta investigación ha terminado, la búsqueda de estos mismos motivos continuará. Me parece que el trabajo en el arte no termina cuando se da por concluida una obra o incluso una serie; durante la vida como productores de imágenes siempre estamos en busca de algo, en mi caso la intimidad, el erotismo, la forma en que nos relacionamos con nuestro cuerpo y cómo se refleja en la vida cotidiana.

Dentro del campo teórico, esta investigación respondió y aclaró muchas de las ideas que buscaba concretar en mi trabajo fotográfico, pues me hizo adentrarme en la teoría que envuelve el fotograma actualmente, tanto en su inicio como medio de expresión artística, como en lo referente a las coincidencias y las contradicciones que ha tenido a lo largo del tiempo, ya que mientras el fotograma en 1920 era el punto más alto de la fotografía manipulada, para un fotógrafo contemporáneo como Joan Fontcuberta el fotograma es una de las formas más fieles de obtener una imagen de un objeto, siendo claro que el cambio de épocas ha influido en los distintos pensamientos de una manera muy fuerte. Al igual que la ropa, el trabajo artístico no puede desligarse de su época ni de su contexto social.

Pero en esa distancia también se encuentran ideas similares; el valor de la subjetividad dentro del trabajo fotográfico, que dota al fotógrafo del mismo valor que cualquier otro artista, pues no se limita a copiar, sino que obtiene de la naturaleza recursos para plasmar ideas y les otorga mucho de su propia visión del mundo. Una parte importante de esta investigación se centró en cómo la fotografía, al ser un medio manipulable, pero que al mismo tiempo apela a la "realidad" por la carga cultural que ésta tiene, permite jugar con estas relaciones, una forma de trabajo más parecida a la del surrealista Man Ray.

La ropa interior tiene siempre una carga cultural muy fuerte, así se puede ver cómo la relación que guarda ésta con la forma en que se entiende al propio cuerpo individualmente y socialmente ha ido cambiando a lo largo de la historia occidental, y es muy claro cómo el cambio de ideas en la sociedad hizo que se fueran desarrollando modificaciones en la ropa que se permitía usar y

en la forma en que se presentaba la misma. Es especialmente importante en la investigación la ropa interior femenina, pues ha sido mi principal materia de trabajo y la base de la investigación, así en ella he visto cómo se refleja el papel que desempeña la mujer a grandes rasgos en diferentes épocas y cómo este ha determinado la forma y complejidad de su ropa interior.

Toda esta información me llevó a entender cómo la visión del propio cuerpo está estrechamente ligada a la visión de una sociedad sobre el cuerpo tanto individual como social, y cómo cuando estas ideas cambian lo hace también la percepción individual afectando, a su vez, lo que se entiende como erotismo en una sociedad; pues no será lo mismo el erotismo grecorromano, con sus permisos sobre las relaciones afectuosas entre hombres y sus reglas sobre el cortejo, que la actual del erotismo, que puede usarse para vender lo que sea, pues se entiende como algo atractivo y que está generalmente dirigido a los hombres. Aunque esta investigación me ayudó a comprender lo que está un poco más adentro de esta visión del erotismo publicitario, que puede hablar más que solo del deseo sexual que despierte una persona en otra, de la comunicación que está implícita en esto, y del deseo como una motivación en cualquier campo de la vida no solo con fines amorosos.

Entonces me di cuenta cómo en la ropa interior se reúnen las ideas que me interesaba trabajar de manera muy clara; con ella se habla de la relación del propio cuerpo, pero también de las ideas de la sociedad sobre el mismo, ya que cada época tiene una relación particular con el cuerpo físico de sus integrantes, permitiéndoles o no mostrarlo, y cada vez que nos encontramos una revolución cultural importante, se nota cómo la ropa interior cambia en relación a las nuevas ideas. Se puede también encontrar en esta el erotismo, pues al elegir qué ponernos estamos estableciendo una forma de relacionarnos con el mundo que nos rodea y, finalmente, con la intimidad, pues es uno de los elementos más personales del atuendo de cualquier persona, así que al mostrarla se está mostrando la parte más íntima del guardarropa de alguien.

En mis imágenes se muestra la ropa interior como pretexto para explorar mi intimidad y el erotismo, siendo este último tan amplio en el proceso que seguí lo mas interesante de mi trabajo se producía cuando el cuerpo estaba ausente, las imágenes debían apelar a sensaciones y formas que se pudieran relacionar con él y no solo a "mostrar", y es aquí donde la investigación sobre el fotograma y la fotografía completaron el trabajo, el fotograma permite registrar sin ser obvio, dejando la posibilidad de interpretar y de imaginar a partir de formas que están en el límite de lo que parece real.

Bibliografía

Aries Philippe / Duby Georges; *Historias de la vida privada. Tomo 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Taurus, Madrid, 1991

Aries Philippe / Duby Georges; *Historias de la vida privada. Tomo 5: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*, Taurus, Madrid, 1991

Bataille Georges; *El erotismo*; Tusquets editores, Barcelona, 1997

Bataille Georges; *La Felicidad, El Erotismo y La Literatura, ensayos 1944-1967*; Adriana Hidalgo Editora; Argentina, 2001

Castani Saladrigas, F.; *Diccionario de tejidos*; Gustavo Gili, Barcelona, 1949

Cooper/ Thomas/ Hill, Paul; *Diálogos con la fotografía*; Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Crocie, Paula/Vitale, Alejandra, compiladoras; *Los cuerpos dóciles: Sobre un tratado hacia la moda*; ED. La Marca; Buenos Aires; 2000

Eco, Umberto; *Como se escribe una tesis*; Gedisa, Barcelona, 1991.

Etxarri, Xavier de/ Navarro, Carlos (dirección y coordinación editorial); *Erotismo en el cine. Tomo 1: Los cuerpos*; ediciones Hamaika, España, 1983

Fleming, Ernest Richard; *Historia del tejido*; Gustavo Gili, Barcelona, 1958

Fontcuberta, Joan; *El beso de judas: fotografía y verdad*; Gustavo Gili, Barcelona, 2002

Fontcuberta, Joan; *Estética fotográfica: una selección de textos*; Gustavo Gili; Barcelona; 2003

Fontcuberta, Joan; *Zonas de penumbra*; Actar, Barcelona, 2000

Foucault, Michel; *Historia de la sexualidad. Tomo 2: El uso de los placeres*; siglo XXI editores, México, 2007

García Wiedemann, Emilio J., ED; *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*; Universidad de Granada, Centro de Formación Continua; 1998

Gavarron, Lola; *Piel de ángel, Historias de la ropa interior femenina*; Pról. de Luis G. Berlanga; Tusquets, 1982, serie los 5 sentidos

González Crussí, Francisco; *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*; Verdehalgo en coedición con la Universidad Autónoma de Puebla,

México, 1999.

Hernández Samperi, Roberto; *Metodología de la investigación*; McGraw Hill, México, 1991

Joanne Entwistle; *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*; Paidós, Barcelona 2002

Masters/ Jonson/ Kolodny; *La sexualidad humana*; Grijalbo, Barcelona, 1987

Moholy- Nagy, Lazlo; *Fotogramas 1922-1943*; Fundación Tapies, Barcelona, 1997

Moholy- Nagy, Lazlo; *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*; tr. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich; Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Moholy-Nagy, Lazlo; *La Nueva Vision 1928*; Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1947

Naumann, Fancis M.; *Conversion to Modernism. Erly work of Man Ray*; Rutgers University Press, New Bruswick, New Jersey and London, 2003

Navarro, Ginés; *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*; Antropos, España, 2002

Neret, Gilles; *Desseous, lingerie as erotic weapon*; Taschen, Series Icon, 2001

Neret, Gilles; *Erotica Universalis, from Pompeii to Picasso*; Taschen, 2005

Newhall, Beaumant; *Historia de la Fotorafía*; Gustavo Gili, Barcelona, 2002

Pérez Gaudi, Juan Carlos; *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*; Ediciones Cátedra, Cuadernos Arte, Madrid, 2000

Pérez, David, ed.; *La Certeza Vulnerable. Cuerpo y Fotografía en el Siglo XXI*; Gustavo Gilli, Barcelona, 2004

Sánchez, Edwin; *Abismos: Erotismo, Poder, Transgresión*; Laberinto, México, 2007

Wick, Rainer; *Pedagogía de la Bauhaus*; Alianza Editores, Madrid, 1986